

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Markéta Marešová

Zobrazení a význam zvířat v renesanční portrétní tvorbě: případ hranostaj

Depiction and Meaning of Animals in Renaissance Portraiture: The Case of the Ermine

Praha 2016

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Poděkování :

Na tomto místě bych ráda poděkovala Prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za odborné vedení bakalářské práce, vstřícnost, trpělivost a cenné rady.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 16. srpna 2016

.....
Markéta Marešová

Abstrakt

Tato práce se zabývá zobrazováním a významem zvířat v evropské portrétní malbě období 2. poloviny 15. století až počátku 17. století a popsáním vztahu mezi člověkem a zvířetem projevujícím se v příznačném prostoru portrétní i renesanční kultury obecně. V rámci uměleckých žánrů dochází právě v portrétní k jejich bezprostřední interakci, neboť zvířata jsou obvykle komponována do portrétní právě na přání zadavatele uměleckého díla a figurují zde v roli symbolu, skrze nějž portrétovaný komunikuje s divákem. Základním rysem zvířecí symboliky je ambivalence a mnohvrstevnatost, která se utvářela v průběhu staletí, a v případě renesanční ikonografie zvířat měly formulující význam především starověké rukopisy a středověké bestiáře. Ze široké škály zobrazovaných zvířecích druhů se tato práce podrobněji soustředí na zobrazení a význam hranostaje, který patří k méně obvyklým motivům. Symboliku hranostaje práce dále rozebírá v případové studii dvou mistrovských děl doby renesance – *Dáma s hranostajem* Leonarda da Vinci a *Portrét mladého rytíře v krajině* benátského malíře Vittore Carpaccia pro jejichž interpretaci sehrála jeho přítomnost významnou roli. Teoretickými východisky práce je pak dobový kontext umělecké produkce v Evropě a vývoj její ikonografie specificky zaměřené na zvířata.

Klíčová slova:

renesance, portrétní tvorba, malířství, zvířata, zobrazování, ikonografie, symbolika, hranostaj, Leonardo da Vinci, Vittore Carpaccio

Abstract

This thesis deals with representation of animal and their meaning in european portrait painting of the period spanning from second half of 15th century till the beginning of 17th century and it sets to describe relationship between humans and animals occurring in the symptomatic space of portraiture as well as the renaissance culture in general. Among the art genres it is portrait where we can trace immediate interaction of humans and animals as the later are usually included in the painting on demand of the submitter of the artwork and are positioned there as a symbol though which the portrayed person communicates with viewer. The fundamental characteristic of animal symbolic is its ambivalence and multiplicity of meaning shaped over centuries as the renaissance iconography of animal have been dominantly formed by ancient manuscripts and medieval bestiaries. From the wide specter of animals represented in this period my thesis is focusing in detail on the case of ermine which was one of the less commonly represented animals. Symbolism of the ermine is further discussed in case study on two particular master pieces of renaissance art – *Lady with an Ermine* by Leonardo da Vinci and *Young Knight in a Landscape* from venetian painter Vittore Carpaccio - where the appearance of the animal plays key role in artwork's interpretation. The contemporary context of renaissance art production in Europe and development of its iconography specifically focused on animals is the theoretical basis for the following thesis.

Keywords:

Renaissance, portraiture, painting, animals, depiction, iconography, symbols, ermine, Leonardo da Vinci, Vittore Carpaccio

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Umělecká produkce v Evropě 2. poloviny 15. století až počátku 17.století	9
2.1 Popis umělecké produkce období renesance.....	10
2.2 Typologie a role renesanční portrétní tvorby.....	11
3. Zvířata v renesanční kultuře a jejich význam.....	15
3.1 Prameny zvířecí symboliky.....	16
3.1.1 Základní prameny.....	16
3.1.2 Francouzské bestiáře a Tomáš z Cantimpré.....	17
3.1.3 Knihy exemplar.....	19
3.1.4 Počátky zoologické literatury.....	20
3.1.5 Knihy emblematické.....	21
3.2 Typologie portrétů se zvířaty	22
4. Případ hranostaj.....	26
4.1 Možné interpretace hranostaje.....	26
4.1.1 Hranostaj jako symbol neposkvrněného početí Panny Marie.....	26
4.1.2 Hranostaj jako symbol rytířských ctností a morální bezúhonnosti.....	27
4.1.3 Hranostaj jako symbol čistoty a cudnosti.....	27
4.2 Hranostaj v pramenech.....	28
5. Dvě případové studie obrazů s hranostajem.....	30
5.1 Leonardo da Vinci: Dáma s hranostajem.....	30
5.2 Vittore Carpaccio: Portrét mladého rytíře v krajině	36
6. Závěr.....	43
Seznam použité literatury:.....	45
Obrazová příloha.....	47
Seznam vyobrazení:.....	47

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je seznámení se zobrazováním a významem zvířat v kontextu evropské portrétní malby období 2. poloviny 15. století až počátku 17. století a ilustrování povahy zvířecí symboliky na příkladu hranostaje. V obecné rovině se snažím popsat vazbu mezi člověkem a zvířetem v renesanční společnosti a kultuře. Volba tohoto tématu vzešla ze zájmu o vztah mezi zvířetem a člověkem reprezentovaný uměleckými prostředky, zvláště v žánru portrétní tvorby, která vytváří specifické prostředí pro takovou interakci. Více než v kterémkoli jiném uměleckém žánru zde zvíře nefiguruje jako náhodný účastník děje, ale je přítomno na výhradné přání portrétované osoby. Jak uvidíme toto přání je motivováno různými důvody, ale vždy s sebou zvíře do obrazu vnáší jemu přiznanou symbolickou hodnotu, vztahující se k portrétované osobě a může vypovídat o jejím původu, charakteru i případných zájmech.

Samotné bakalářské práci předcházelo shromažďování obrazových materiálů na jejichž základě jsem definovala časové ohraničení tématu a seznámila se základními podklady, ze kterých jsem mohla dále vycházet. Daný časový úsek jsem zvolila z důvodu, že je obdobím v němž se portrétní tvorba jako žánr začíná formovat a zároveň pro oblast ikonografie zvířat je hraničním obdobím, v tom smyslu, že kontinuálně se vrstvicí symbolika od starověkých pramenů přes středověké bestiáře, biblické texty, emblematickou literaturu a knihy exemplar se dále obohacuje o nové podněty získané na základě vědeckého pozorování přírody, poznatky ze zámořských cest i dobové literatury a dalších humanistických odvětví. Na portrétech tohoto období jsem zároveň našla širokou škálu živočišných druhů ve spojení s člověkem. K těm méně obvyklým z nich patří také hranostaj, kterému se podrobněji věnuji v druhé polovině práce.

Ve stavbě textu jsem postupovala od obecného seznámení s uměleckou produkcí v Evropě 2. poloviny 15. století až počátku 17. století se zaměřením na portrétní tvorbu a snahu o shrnutí prvků charakterizující dobovou produkci, z hlediska organizace umění, statusu umělce, volby námětů, zadávání uměleckých děl a zabývám se také typologií a účelem portrétní tvorby. V další části práci se soustředím na roli zvířat v renesanční kultuře a jejich výskyt v uměleckých dílech a zmapování cesty, jimiž symbolika zvířat prorůstala od dob antického Řecka a Říma, přes středověk až po dobu renesance. Dále, na základě poznatků předešlých kapitol, se snažím rozpoznat a pojmenovat situace v jakých portrétovaní volili přítomnost konkrétního zvířete v obraze. Druhá polovina práce je zaměřena na výskyt hranostaje v umění. Pro jeho přesné určení se zpočátku věnuji zoologické charakteristice této lasicovité šelmy a dále mapuji

významy, v nichž se v umělecké tvorbě vyskytuje nejčastěji a jeho symboliku ilustrují zmínkami z vybraných pramenů. V závěru zmiňuji případové studie obrazu *Dáma s hranostajem* jehož autorem je Leonardo da Vinci a *Portrétu mladého rytíře v krajině* od Vittore Carpaccia, v nichž hranostaj sehrál důležitou roli pro jejich interpretaci.

Pro svou práci jsem kromě zmíněných obrazových materiálů vycházela především z cizojazyčné literatury vztahující se k nastíněné problematice. Monografická literatura, která by se tomuto tématu hlouběji věnovala není téměř dostupná, nicméně tento nedostatek zastupují dílčí články, zaměřující se převážně na interpretaci konkrétních děl či tvorby jednotlivých autorů, v níž se zvířata vyskytují. Stěžejní knihou pro mou bakalářskou práci se stala studie Simony Cohen¹, v níž se autorka zabývá vztahem mezi středověkou symbolikou a ikonografií zvířat v období renesance a ilustruje ji na případových studiích. Další významnou prací k tomuto tématu je antologie Bruce Boehrera² předkládající komplexní pohled na zvířata v období renesance a lexikon sestavený Sigrid a Lotharem Dittrichovými³ zabývající se zvířaty, jakožto symboly v umění 14.-17. století. Pro samotné studium symboliky hranostaje v umění, jsem čerpala především z výše zmíněného lexikonu a článků zaměřujících se na interpretaci uměleckých děl *Dáma s hranostajem* a *Portrét mladého rytíře v krajině* a závěry těchto článků jsem porovnávala se zmínkami o hranostaji ve vybraných pramenech. K tomuto tématu se z českých pramenů vztahuje článek badatelky Hany Šedinové.⁴

¹ Simona COHEN: *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Boston, 2008.

² Bruce BOEHRER: *A Cultural History of Animals in the Renaissance*, Oxford, 2007.

³ Sigrid DITTRICH, Lothar DITTRICH: *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg, 2005.

⁴ ŠEDINOVÁ Hana: *Rejsek nebo hranostaj? Nový význam Aristotelova termínu mygalé ve středověku*, in: *Listy filologické CXXXVIII*, Praha, 2015, 1-2, 119-146.

2. Umělecká produkce v Evropě 2. poloviny 15. století až počátku 17. století

Pokud se zaměříme na mapování portrétních děl období renesance, jejichž součástí je vyobrazení zvířat, a budeme jim chtít porozumět a vnímat je v jejich celistvosti, je nutné se nejprve seznámit s dobovým kontextem jejich vzniku. Především pak s tím, jakou roli v renesanční společnosti umění hrálo, jakými tématy se zabývalo, jaké vztahy panovaly mezi malíři a objednavateli obrazů a také tím, kdo tyto objednavatelé vlastně byli.

Centrem renesančního umění byla Itálie. Předpokladem pro tento status bylo hned několik okolností. Výhodná zeměpisná poloha umožňující snadný obchod a kontakt jak se západními, tak východními zeměmi, vysoký stupeň autonomie, jemuž se italská města těšila, výrazný nárůst městské společnosti i laického vzdělání a v neposlední řadě k těmto pilířům, které se staly předpokladem pro další společenský i umělecký rozvoj patřila souvisle udržovaná řemeslná úroveň.⁵ Někteří moderní autoři zabývající se renesančním uměním se podílejí na šíření mylené teorie o dělení renesančního umění na dvě oblasti s téměř nepropustnou hranicí mezi nimi – inovativní italské umění s vysokým výtvarným účinem a umění severní, charakteristické realistickým zpodobněním a smyslem pro detail, ale bez významného výtvarného účinku. Italská města udávala tempo a směřování nově se rozvíjející renesanční kultury. Nicméně, jak vysvětluje Lorne Campbell, je taková úvaha nesprávná hned ze dvou důvodů. Umění zemí nacházejících se severně od Itálie dosahovalo emočního a estetického účinku pomocí obdobného principu manipulování reality, však s odlišným výtvarným výrazem, v němž skutečně lze pozorovat větší míru soustředění na detail než bylo běžné u italských umělců. Druhý důvod se týká domělé neprostupnosti hranic. Z Itálie se také prostřednictvím italských umělců cestujících do ciziny či naopak zahraničních umělců podnikajících své studijní a pracovní cesty po Apeninském poloostrově, šířily jak inovace pěstované italským renesančním uměním, tak tendence vznikající severně od Alp.⁶

Italská renesance se obracela k tradicím starověkého Řecka a Říma, jako k prapůvodnímu zdroji a předchůdci své kultury. Toto tíhnutí k ideálům klasického starověku můžeme v rozličných formách pozorovat ve všech uměleckých žánrech.⁷ Přestože inspirace klasickým starověkem byla v italském umění výraznější než v zaalpském umění, kde se projevovala silná gotická tradice, můžeme i zde pozorovat, že toto ovlivnění antikou navazovalo plynule na

⁵ Peter BURKE: *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*, Praha, 1996, 7.

⁶ Lorne CAMPBELL: *Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, 1990, 227-228.

⁷ BURKE (pozn.1), 25.

středověkou tradici předešlých staletí a přirozeně se s ní prolínalo. Toto prolínání starého a nového popisuje Peter Burke následovně: „*Boticelliho Venuše lze obtížně odlišit od jeho madon a Michelangelo utvářel svého Krista v Posledním soudu podle vzoru klasického Apollóna.*“⁸

2.1 Popis umělecké produkce období renesance

V charakteristice renesančního umění bývají obvykle vyzdvihovány tři znaky: realismus, zesvětštění a individualismus. Peter Burke však všechny zmíněné rysy problematizuje a zdůrazňuje tak, že každý nový jev, uplatňující se v umělecké tvorbě není v daném okamžiku tak jednoznačný a dominantní, jak bývá prezentován. Každý ze zmíněných rysů se začíná projevovat postupně, začíná nabírat na síle a graduje až v nadcházejících stoletích.⁹ Přestože zmíněné znaky jsou podstatným krokem v uměleckém vývoji a renesance byla obdobím nových oborů, žánrů, stylů, technik a dalších inovací, které vznikaly v důsledku prolínání uměleckých a vědních oborů, nelze opomenout že v dobové společnosti i umění přirozeně přetrvávaly koncepce předcházejících staletí. Umění i nadále plnilo požadavky náboženského a politického charakteru, věnovalo se teologickým i filosofickým tématům a sloužilo přirozené dekorativní potřebě, ale současně si kladlo i nové cíle zaměřené na vyvážené prolnutí imaginace s objektivním pozorováním a zkoumáním dějů v přírodě.¹⁰ Ze středověkého umění přetrvávají biblické náměty, v nichž převládá zpodobnění Panny Marie a tématu *Sacra conversazione*. Oblibě se těší alegorie a témata z antické mytologie, ale rodí se i nový žánr – podobizna. Peter Burke spektrum námětů v renesančním malířství ilustruje čísly. Existuje katalog datovaných maleb, jež zahrnuje 2229 příkladů italského původu, které vznikly v časovém úseku 1420-1539, přičemž ve 2033 případech je popsán námět. 87% je možno charakterizovat jako náboženské a 13% jako světské, z nichž 67% je tvořeno podobiznami.¹¹

Cechy byly nadřazenou organizační jednotkou umělců a uměleckých dílen, které plnily hned několik funkcí: dbaly na kvalitu, shromažďovaly peníze ze sbírek nebo odkazů a ty dál půjčovaly, organizovaly slavnosti na počest patrona cechu a usměrňovaly vztahy v rámci hierarchie dílny i mezi dílnami a zadavateli zakázek.¹² Objednávky uměleckých děl byly obvykle motivovány několika důvody: zbožností, prestiží, politikou a nově také potěšením. Tradičními patrony umění byla církev společně s cechy a panovnickými dvory, nicméně renesance přinesla ještě jiný způsob patronace, a to patronaci vysoce postavenými měšťany

⁸ Ibidem, 25.

⁹ Ibidem, 31.

¹⁰ ROLF TOMAN: *Umění italské renesance*, Praha, 1996, 352-353.

¹¹ BURKE (pozn.1), 179 - 180.

¹² Ibidem, 77.

nebo živnostníky. Převládala patronace dvou typů. První z nich byl založen na začlenění umělce do domácnosti, který se za ubytování, ošacení apod. staral o umělecké potřeby svého patrona. Druhý typ patronace byl také založen na osobním vztahu mezi umělcem a patronem, avšak časově omezeným na dobu do dodání požadovaného díla. Třetím a zatím ne tak rozšířeným typem vzniku a prodeje uměleckých děl je systém trhu, kdy se umělec sám nebo prostřednictvím obchodníka snaží prodat nezávisle vytvořené umělecké dílo.¹³ Zadávání a získávání uměleckých zakázek probíhalo obdobně jako dnes, přičemž důležitou roli samozřejmě hráli také konexe a rodinná přízeň. Zakázky byly získávány prostřednictvím formální soutěže, doporučení malíře patronovi a v některých případech umělec sám nebo přes prostředníka oslovil potencionálního zadavatele.

Status umělců se v období renesance zvyšoval a při realizaci zakázek jim byla ponechávána větší volnost než dříve, neznamenalo to však, že by se na podobě uměleckého díla rozhodující měrou nepodílel i dotyčný patron. Realizaci díla předcházelo sepsání podrobné smlouvy, ve které byly přesnými instrukcemi určeny podrobnosti díla (materiál, cena, dodací lhůta, rozměry i námět či ikonografický program) a případné odchylky od zadání byly častou příčinou sporů.¹⁴

2.2 Typologie a role renesanční portrétní tvorby

Před polovinou 15. století byly podobizny ještě poměrně vzácné a zpodobňování byli především svatí. Později se stalo obvyklým malovat slavné muže a panovníky ještě za jejich života, dále byly zhotovovány podobizny patricijů, jejich žen a dcer a naposled i obchodníků a řemeslníků.¹⁵ Stejně jako se pozvolna proměňoval charakter zadavatelů podobizen, proměňoval se i způsob jejich vyobrazení. V portrétní tvorbě, stejně jako v jiných žánrech, můžeme pozorovat silící snahu po realistickém zachycení podoby i po vyjádření charakteru portrétované osoby a jejího vnitřní života. Nicméně jak píše Burke, každé zobrazení podléhá určitým konvencím a není zcela nezávislé. V portrétní tvorbě tak často dochází k tomu, že přirozené rysy či gesta jsou nahrazeny výmluvnějšími rysy a gesty.¹⁶

Existují tři základní typy portrétní tvorby. Jsou to skupinové portréty, jimiž jsou především rodinné portréty, jejichž podobu můžeme ilustrovat na příkladu *Portrétní skupiny sira Thomase Mora* [1] z roku 1593, který na základě zničené malby Hanse Holbeina mladšího z roku 1523 namaloval Rowland Lockey. Dalšími častými náměty skupinového portrétního typu byl život dvořana a jeho aktivity například hon, míčové hry či sokolnictví, ale i záznam konkrétních historických

¹³ BURKE (pozn.1), 100.

¹⁴ Ibidem, 100-116.

¹⁵ Ibidem, 183-184.

¹⁶ Ibidem, 26.

událostí a slavností pořádaných různými bratrstvy například lukostřelci, vojenskými oddíly apod. Do okruhu skupinových portrétů lze také zahrnout podobizny, které zachycují jeden model vícekrát v různých životních etapách (narození, dospělost, stáří, smrt) nebo z různých úhlů pohledu, jak můžeme vidět například na *Portrétu zlatníka* [2] od malíře Lorenza Lotta z roku 1530.

Dalším typem portrétu byl dvojportrét. Obvykle se jednalo o portrét manželského páru případně jiných blízkých rodinných příslušníků například rodičů s dětmi či sourozenců. Příklady portrétů tohoto typu může být *Portrét snoubenců Marsilia Cassottiho s nevěstou Faustinou* [3], vytvořený v roce 1523 Lorenzem Lottem. Později v 16. století se začaly objevovat podobizny, na nichž je portrétovaný doprovázený sluhou, otrokem nebo trpaslíkem. V některých portrétech také narazíme na alegorické figury, antické bohy, hrdiny i svaté, kteří jsou doprovodem portrétovaného.¹⁷

Typem, který se vyskytoval v největší míře bylo vyobrazení sedících či stojících jednotlivých figur. Standardním typem bylo zobrazení pouze hlavy s rameny, nicméně trendem, který se rozvíjel přibližně od poloviny 15. století bylo zachycení postavy ze ¾. Tuto inovaci v zobrazování započal Jean Fouquet a navázal na něj Justus z Gentu ve své sérii obrazů slavných mužů z doby kolem roku 1470. Součástí tohoto cyklu byla *Podobizna sedícího papeže Sixta IV.* [4] od kolen nahoru, která se stala vzorem pro další zobrazování sedících i stojících postav. Do typologie zobrazení jednotlivce také spadají portréty králů či vévodů zobrazených ve zbroji na koňském hřbetu, které se v Itálii a severní Evropě začaly vyskytovat počátkem 15. století i dříve a ve Francii, Nizozemí a Rakousku až koncem 15. století.¹⁸

Osoby byly nejčastěji portrétovány na jednobarevném pozadí. V Nizozemí převládaly tmavé barvy, ale v Itálii a Německu se oblibě těšily barvy jasných tónů, převážně modrá a zelená. Výjimku zpočátku tvořily portréty Leonarda da Vinci, Raffaela a Tiziana, kteří volili převážně tmavé pozadí, ale brzy se k nim připojil všeobecný trend a tmavé a tlumenější odstíny se staly standardem.¹⁹ Pokud nebylo pozadí jednolité, objevovaly se v něm textilie, buď napnuté přes plochu pozadí s viditelnou pravoúhlou sítí skladů nebo jako volně aranžované, splývající drapérie.²⁰ Dalším typem pozadí je interiér domácnosti portrétovaného. Za prvního umělce, který použil tento typ zobrazení je považován Jan van Eyck, který tak učinil v roce 1434 v obraze *Svatba Arnolfiniů* [5] a jeho příklad byl četnými umělci následován. Postupem času nizozemští malíři do interiéru vsazují otevřené okno s výhledem na krajinu případně město a

¹⁷ CAMPBELL (pozn.2), 112.

¹⁸ Ibidem, 61.

¹⁹ Ibidem, 112.

²⁰ Ibidem, 115.

tento prvek přejímají postupně také italští malíři. V některých portrétech se za postavou v popředí rozprostírá ještě prostor, který vytváří scénu pro další děj. Škálu typů pozadí rozšířil také jeho architektonický typ, krajina nebo pouze čistá plocha nebe. Významným prvkem na portrétech byl také stůl, který se stal prostorem pro prezentaci malých předmětů osobního, sociálního nebo symbolického významu.²¹ Do obrazů jsou umisťovány i další prvky vztahující se k charakteru portrétovaného. Jsou jimi osobní motta, rodové erby nebo emblémy, mezi něž v některých případech můžeme řadit i zvířata. Tyto indicie mohou divákovi přiblížit zájmy, povolání nebo sociální status portrétovaného. Některé znaky jsou mnohoznačné a jejich význam se může v různých dobách, kontextech a lokalitách různit a jiné symboly a náznaky nejsou vůbec určeny k všeobecnému pochopení, ale pouze k osobnímu porozumění portrétovaného.²² Často pouze detail, drobný výsek, ať už skrytý nebo zaujímající dominantní postavení, může mít rozhodující význam pro interpretaci celého uměleckého díla. Rozpoznáním, správným pojmenováním a zasazením do dobového kontextu se detail stává indicií, která diváka vede k objasnění a pochopení díla. Jedná-li se o podobiznu, detail se může stát klíčem k určení totožnosti portrétované osoby.

Největší množství portrétů vznikalo na zakázku šlechtických rodin a mělo mnohačetné využití. Portréty souvisely s utužováním vztahů na mnoha úrovních, jednak mezi členy rodiny, kteří žili vzdáleni od sebe. Například mezi šlechtičkami a jejich dětmi, které byly vychovávány na jiném dvoře. Portréty byly ale také využívány při smlouvání sňatků, k politickým účelům, upevňování diplomatických vztahů i jako prostředek propagandy, kdy byly šlechtické portréty spolu s dalšími obrazy, například náboženského charakteru, ukazovány na procesích a měly podpořit loajalitu vůči panovníkovi. Důležitým cílem, který portréty měly plnit bylo učinění dojmu a navýšení společenské prestiže. Touha po úspěchu na žebříčku společenského postavení nebo alespoň po dosažení její iluze v očích druhých vedla také k tomu, že se někteří měšťané nechávali zobrazovat v oblečení a pózách inspirovaných portréty šlechty, které přesahovaly jejich skutečné postavení ve společnosti. Jak ilustruje výše zmíněný výčet, portréty v prostředí evropských dvorů hráli důležitou a seriózní roli, ale sloužily také k zábavě a potěšení.²³

Kromě výše zmíněných typů portrétů, které vznikaly výhradně na zakázku byly vytvářeny také obrazy, které vznikaly pro potěchu nebo sebevzdělávání samotého umělce. Těmi byly především autoportréty, portréty malířovy rodiny nebo přátel. Tyto obrazy byly také často

²¹ Ibidem, 124.

²² Ibidem, 128.

²³ Ibidem, 194.

využívány jako portofolium umělce, který je mohl prezentovat potencionálnímu zadavateli a demonstrovat na nich svou vlastní zručnost.²⁴

²⁴ Ibidem, 215.

3. Zvířata v renesanční kultuře a jejich význam

V obecné rovině bylo o zvířatech ve všech dobách uvažováno převážně pragmaticky jako o obchodovatelném majetku, dopravním prostředku, hospodářské síle, zdroji obživy a společenské prestiže i zábavy. Dochovalo se také několik dokladů o emocionálních vazbách ke zvířatům, ze kterých by se mohlo zdát, že renesance byla předstupněm kultury domácích mazlíčků, populární v dnešní době, nicméně ony příklady vypovídají spíše o společenské elitě a běžného obyvatelstva se tento typ vazby ke zvířatům pravděpodobně netýkal nebo jen velmi zřídka. Zvířata tedy byla stavěna vždy do pozice podřízené člověku a jeho snahám.

V rámci tohoto vztahu mezi zvířaty a člověkem, kdy jsou to především lidé, kteří uplatňují neomezeně svůj vliv, se vyskytuje ještě jedna stránka vztahu ke zvířatům, která se z pohledu dnešní doby může jevit přinejmenším jako zvláštní. Jsou to doložená stíhání a soudní trestání zvířat za jejich chování, které bylo považováno za „nestandardní“ a za projev sil pekelných.²⁵ Na tomto příkladu lze ilustrovat dvojznačný vztah člověka ke zvířatům. Projevuje se zde totiž jednak nadřazené postavení člověka, který vynáší finální rozsudek nad „němými tvářemi“, nicméně zvířata jsou stále chápána jako tvorové schopní uvažovat o svých činech, nést za ně zodpovědnost, a zároveň mají schopnosti a sílu, které jsou pro člověka neuchopitelné a magické.

Zvířata tvoří nejbližší okruh spoluobyvatel světa, ve kterém žijeme, a u většiny z nich můžeme pozorovat větší či menší fyzickou a psychickou podobnost s lidmi. Těmito paralelami se zabývá ve svém díle Aristoteles: *„Jako jsme ukázali podobnost u tělesných orgánů, můžeme u mnohých zvířat pozorovat také vlídnost a prudkost, mírnost či zlobu, odvahu či bázlivost, strach či sebedůvěru, vznešenost či vychytralost a s ohledem na rozumnost cosi podobného moudrosti. Některé tyto rysy se u člověka, v porovnání s odpovídajícími rysy u zvířat, liší jen kvantitativně, takže jedna vlastnost je u člověka výraznější než u zvířat, jiná zase naopak...“*²⁶ a formuluje tak vlastně podstatu zvířecí symboliky i možného přístupu člověka ke zvířeti. John Berger se také zabývá vzájemným vztahem zvířat a lidí a píše: *„Člověka od zvířat odlišovala schopnost symbolického myšlení, schopnost neoddělitelná od vývoje jazyka jakožto soustavy slov, které nepředstavují pouhé signály, nýbrž znaky pro něco odlišného od sebe sama.“*²⁷ Zvířata svou současnou podobností i nepodobností, blízkostí i vzdáleností zprostředkovávají člověku spojení se společným původem, nastavují nám zrcadlo a vytvářejí pro nás jakýsi

²⁵ Bruce BOEHRER: Introduction: The Animal Renaissance, in: A Cultural History of Animals in the Renaissance, Oxford, 2007, 22-23.

²⁶ Aristoteles: Historia animalium, citováno z John BERGER: O pohledu, Praha, 2009, 19-20.

²⁷ BERGER (pozn.22), 18.

morální ale i spirituální předobraz a stávají se tak úplně prvním symbolem.²⁸ Výsledky Aristotelova pozorování mají v průběhu dějin dalekosáhlý význam v uvažování o zvířatech i formulování jejich symboliky a nevědomky jej stvrzujeme i dnes, když používáme příměrů: „pyšný jako páv“, „pilný jako včela“, „mazaný jako liška“, „líný jako veš“ a podobně.²⁹

3.1 Prameny zvířecí symboliky

Pro pochopení zvířecí symboliky je třeba si uvědomit, že jejím základním rysem je ambivalence a mnohohrstevnatost, která se utvářela v průběhu staletí. Teoretická díla zabývající se zvířecí symbolikou vznikala kontinuálně, čerpala a odkazovala v každé době na své předchůdce, některé interpretace byly zachovány a jiné byly naopak adaptovány a přizpůsobeny novému kontextu. Při studiu jednotlivých děl tak rozpoznáme, že mezi staletími neexistují významové a interpretační propasti, jak bývá někdy mylně uváděno. Naopak zjistíme, že síť symbolů a jejich možných významů se stává čím dál tím složitější. Spletnost významové sítě se pak dále rozšiřuje s každým individuálním převzetím a zpracováním symbolu v uměleckém díle, neboť k obecně platným mnohoznačným interpretacím přibývá ještě osobní výklad symbolu.

3.1.1 Základní prameny

Pro renesanční symboliku zvířat, která je hlavním tématem zájmu této práce, mají zásadní význam starověké rukopisy a středověké bestiáře, v nichž se počínají sprádat počáteční vlákna sémantické sítě. Zásadními prameny poznání světa a vztahujícími se k významu zvířat je Aristotelovo dílo z 3. století př. n. l. *De animalibus* a soubor třiceti sedmi knih *Naturalis Historia* Plinia Staršího z roku 77 n. l., které se svým obsahem staly předlohou pro pozdější encyklopedická díla a poskytly jeden z prvních popisů rostlin, živočichů a dějů v přírodě. Významný byl také Alianův soubor *De Natura Animalium*, věnující se zvířatům především prostřednictvím bajek a anekdot. Tyto texty a jistě mnohé další byly společně s lidovými vyprávěními východiskem pro *Physiologus*, jedno ze stěžejních děl týkajících se symboliky zvířat, těšící se velké oblibě ve středověku i renesanci. Autor *Physiologu* ve svém díle sloučil jak pohanské legendy (řecké, římské, hebrejské, egyptské, indické..), mysticismus i křesťanskou morálku. *Physiologus* pochází z Alexandrie a byl vytvořen pravděpodobně ve 3.-4. století n. l. Autorství tohoto spisu je předmětem debat, nicméně spekuluje se o osobách jako Petr Alexandrijský, Epifan ze Salaminy, Jan Zlatoústý, Atanáš, sv. Jeroným nebo sv. Ambrož.³⁰

²⁸ BOEHRER (pozn.2), 172.

²⁹ Ibidem, 171-172.

³⁰ Michael J. CURLEY : *Physiologus*, Chicago, 2009, ix – xxvi.

Physiologus se stal všeobecně uznávaným textem, z něž čerpala středověká ikonografie, poezie, těžila z něj kázání i další náboženské spisy a byl inspirací pro četné bestiáře doby středověku i encyklopedické rukopisy. Byla jím například v 7. století vzniknuvší *Etymologiae* Isidora Sevilského. V 9. století z textu vyšel Hrabanus Maurus při komponování encyklopedie *De universo* („O vesmíru“) a *De rerum naturis* („O věcech přírodních“), ve kterých se mu podařilo antické předobrazy aplikovat na dobové souvislosti. Citace *Physiologu* můžeme najít také v encyklopediích z 12. a 13. století, jmenovitě v díle *Cosmographia* Bernarda Silvestris, moralizujícím pojednání o ptactvu připisovaném Hughovi de Fouilloi nebo *De proprietatibus rerum* Bartholomea Anglica.³¹ Středověké encyklopedie a bestiáře následující *Physiologus* jsou svázány převážně s biblickými texty, s ctnostmi a neřestmi, pokáním, kacírstvím i životy svatých. Tyto rukopisy sloužily také často jako pomůcka při sestavování kázání, díky nimž se legendy a symbolika ilustrovaná na příkladech zvířat stávala známou široké veřejnosti.³²

3.1.2 Francouzské bestiáře a Tomáš z Cantimpré

Protiváhu nábožensky orientovaným rukopisům vytvářejí bestiáře francouzské provenience vznikající ve 12. a 13. století a reprezentující oproti výše zmíněným světskou tradici spojenou s milostnou poezií. Příkladem je *Bestiaire* Philippa de Thaon z roku 1121, *Bestiaire* z počátku 13. století jehož autorem je Gervaise, z *Physiologu* vycházející *Bestiaire* Pierra de Beauvais, který vznikl pravděpodobně na žádost biskupa z Beauvais Philippa de Dreux před rokem 1218 nebo *Bestiaire Divin* Guillauma de Clerc z let 1210-1211. Nejvlivnějším zdrojem převzatým hned několika italskými bestiáři (*Bestiario toscano* a *Libellus de natura animalium*) byl však *Bestiaire d'amour* Richarda de Fournival z roku 1250. Jak již bylo zmíněno, tyto francouzské bestiáře byly hojně kopírovány v dalších rukopisech, ve Francii a Anglii tato tradice skončila na konci 14. století, ale v Itálii byly i v 15. a 16. století nadále využívány jako inspirační zdroj. Svědčí o tom *Bestiario toscano*, který vznikl pravděpodobně na přelomu 13. a 14. století a dochoval se v šestnácti rukopisech psaných v benátském či toskánském dialektu. Prvních třicet dva kapitol čerpá z *Bestiaire d'amour* Richarda de Fournival a zbývajících osmnáct kapitol z latinské verze *Libellus de natura animalium* a jeho provencálské verze *Bestiario Valdese*, jejichž datace spadá pravděpodobně do druhé poloviny 13. století. *Libellus de natura animalium* se dochoval ve dvou rukopisech z 15. století majících původ v některém z františkánských klášterů a dvou ilustrovných tištěných edicích z 16. století. První tištěná edice *Libellus de natura animalium perpulcre moralizatus*, kdy autorství bylo poprvé připsáno Albertu Velikému, byla vydána roku 1508 Vincenzem Berruerio v Mondovì, druhé vydání

³¹ COHEN (pozn.1), 3-4.

³² Ibidem, 5.

připravil Giuseppe Berruerio v Savoně roku 1524. Obě vydání mají řadu společného, obě obsahují dialektický překlad *Il libro della natura degli animali in vulgare & Primo de la Natura de Loma*, titulní strany výtisků zdobí podobizny Alberta Velikého a oba také obsahují padesát jedna dřevořezů zvířat v ornamentálně pojednaných rámech [6].³³ Prolog uvádějící *Libellus de natura animalium* pojednává o hierarchii kosmu a privilegovaném postavení člověka, jakožto racionální bytosti, které jsou všechny ostatní bytosti podřízeny. Dělení ostatních tvorů následuje tradici klasické zoologie členění do čtyř skupin (ptáci, čtyřnožci, plazi a ryby). Také kosmos je dělen na čtyři části, založené na kosmických elementech a jejich zvířecích attributech. Obdobné dělení můžeme nalézt také v dalších textech inspirovaných *Bestiare d'amour* Richarda de Fournival, který přiřadil různé zvířecí druhy k pěti základním smyslům a sám toto téma převzal z rukopisu *Liber de natura rerum* Tomáše z Cantimpré ze 13. století, který čerpal z již zmíněného *Naturalis historia* Plinia Staršího .

Díla dominikánského kazatele a teologa Tomáše z Cantimpré, žijícího přibližně mezi lety 1201-1272, patří k nejvlivnějším ze středověkých encyklopedií z nichž bylo citováno pozdějšími autory. Byl to zmíněný Albert Veliký, Bartholomeus Anglicus nebo Vincent de Beauvais v díle *Speculum naturale* ³⁴ a nepochybně z něj čerpali také renesanční humanisté. Cantimpré vychází z rukopisu *De natura rerum* Hrabana Maura, který odkazuje na *Etymologiae* Isidora Sevilského a pro všechny zmíněné byla výchozí tradice *Physiologu*, Plinia Staršího a Aristotela.³⁵ V rukopisu *Bonum universale de apibus* na příkladu včel a fungování včelích úlů vysvětluje vztah podřízených a nadřízených subjektů. Nejvýznamějším dílem Tomáše z Cantimpré je však rozsáhlá encyklopedie *Liber de natura rerum*, v níž shromáždil dobové poznatky z oblasti antropologie, zoologie, botaniky, mineralogie, astronomie, astrologie i meteorologie. Encyklopedie je známá ve dvou verzích, první z roku 1228 osahuje devatenáct knih a druhá z roku 1244 dvacet knih. V šesti kategoriích (čtyřnožci, ptáci, mořská monstra, ryby, hadi a hmyz) Cantimpré cituje na pět set zvířat a v souvislosti s sto šedesáti jedna z nich uvádí spirituální, moralistické i anagogické alegorie. *Liber de natura rerum* se stala dobovým vědním základem, z nějž bylo dále čerpáno. V roce 1475 vydal encyklopedii v německém překladu pod názvem *Buch der Natur* od Konrada z Megenbergu.³⁶ Mezi další rukopisy, v nichž nalezneme podobenství se zvířaty se řadí *Liber de probrietabus rerum* Bartholomea Anglica datovaný mezi roky 1230-1240 nebo *Legenda aurea*, kterou kolem roku 1260 sestavil dominikánský mnich Jakub de Voragine a uvedl v ní mimo jiné čtyři sta padesát případů, v

³³ Ibidem, 6-7.

³⁴ Ibidem, 15.

³⁵ Ibidem, 15.

³⁶ Ibidem, 16.

nichž se pojí zvířata se životy a skutky svatých.³⁷

Koncem 16. století popularita bestiářů slábla, ale jejich odkaz přetrvával. Ilustrace bestiářů, říkadla, příběhy, komentáře a moralizující příklady byly přeneseny a formulovány v mnoha literárních dílech například Dante Alighierim, Conradem Gessner, Edward Topsell, Williamem Shakespearem nebo Johnem Miltonem. Byly využívány jako předloha náboženských i světských obrazů, tisků, knižních ilustrací. Zvířata byla i nadále propojována s kosmickými elementy a byla chápána jako klíč k poznání, dešifrování kosmu s jeho mystickými a teologickými významy za účelem morálního didaktického poučení.³⁸

3.1.3 Knihy exempel

Významným pramenem ovlivňujícím vnímání zvířat jako symbolů byly knihy exempel. Tyto knihy sloužily jako didaktická pomůcka ilustrující problematiku doktríny nebo morálních problémů ve společnosti a exempla tak byla využívána jako silný nástroj středověkého kazatelství. Srozumitelným způsobem, aby zaujaly jak duchovenstvo, tak laiky na různých společenských úrovních, ilustrovaly knihy exempel morální příklady výňatky z bestiářů, bajkami, lidovými vyprávěními či anekdotami. Původ těchto dílčích částí byl často interkulturní, vznikající na půl cesty mezi Evropou, středním a dálným východem. Nejpopulárnější částí knih exempel byly právě příběhy a výňatky z výše uvedených bestiářů, které byly od první poloviny 13. století hojně využívány v kázáních, jejichž prostřednictvím se do 15. století se zvířecí symbolika šířila křesťanským světem ústním podáním.³⁹ Podle kázání sv. Ambrože, sv. Augustina i dalších byl člověk příkladem jiných tvorů vyučován a tato koncepce byla šířena pozdně středověkými autory. Podle Alana z Lille (12. století) „*každé stvoření světa je jako kniha, je naším obrazem i zrcadlem*“⁴⁰ V pozdním 15. století byla kázání již tištěna, což je udělalo ještě dostupnějšími. Například sv. Bernard Sienský ve svých kázáních ve Florencii a Sieně mezi lety 1424 a 1427 vyjádřil na příkladech zvířat mnohé nešvary dobové společnosti.⁴¹ Významnou knihou exempel je například *Dialogus creatorum* z roku 1326, který zachycuje dialogy mezi různými prvky a stvořeními přírody, z nichž plynou všemožná ponaučení. Mimo jiné prameny, zde najdeme přímý odkaz na Ezopovy bajky.

³⁷ Ibidem, 19.

³⁸ Ibidem, 7.

³⁹ Ibidem, 8 - 9.

⁴⁰ Alain DE LILLE: De Incanatione Christi, in Migne, P.L. CCX, 579a: Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum. Trans. By Flores, Introduction, ix., citováno z COHEN (pozn.27), 46.

⁴¹ COHEN (pozn.27), 13.

3.1.4 Počátky zoologické literatury

Během 15. století dochází k nástupu zoologické literatury a ilustrace. Příčinou byl pokrok ve vědě a návrat humanistů ke klasickým textům, neznamená to však, že by tradice exempel a alegorií přestaly hrát sebemenší roli, naopak, symbolika a interpretace zvířat se vrstvila a stávala se čím dál tím mnohoznačnější. Pokrok vědy podnítl a ovlivnil především renesanční směřování k „naturalistickému“ zobrazení zvířat.

Tyto tendence můžeme sledovat například v kodexu zaměřujícím se na monstra a fantastická stvoření *De animantium naturis* Piera Candida Decembria z roku 1460, který stojí na pomezí středověkých bestiářů a renesanční snahy o naturalistické zychycení skutečnosti. Údaje v něm uvedené jsou založeny na mýtech, legendách a zprávách cetovatelů. Oproti středověkým bestiářům neužívá moralizací ve spojení se zvířaty, ale nenajdeme zde ani snahu o vědeckou přesnost charakteristickou pro pozdější renesanční díla tohoto typu. Kodex byl doplňován ilustracemi více než 100 let.⁴² Také Leonardo da Vinci byl autorem jednoho z renesančních bestiářů. Jeho tři části se dochovaly na dvaceti dvou ručně popsaných stránkách da Vinciho *Kodexu H*. Leonardo zde popsal dohromady osmdesát sedm živočichů a přiřadil k nim citace a metafory vycházející ze středověkých knih exempel. Přímé zdroje nejsou prokázány, ale podle badatelky Simone Cohen lze předpokládat, že Leonardo da Vinci čerpal z *Fiore di Virtù* (14. stol.) a *L'Acerba od Cecco d'Ascoli* (1269–1327). Mezi renesanční naturalistické studie zvířat patří například díla Pierra Belona *De aquatilibus libri duo* z roku 1553 a *L'histoire de la nature des oyseaux* z roku 1555 nebo *Libri de piscibus marinis* z roku 1553 Guillaumea Rondeleta. Zásadním zoologickým pojednáním vědecky exaktnějšího charakteru je *Historia animalium* Conrada Gessnera z let 1551–1558. Gessner přináší nový způsob pojednání o fauně, ve kterém spojuje vědecké pozorování zvířat a jejich chování s řadou informací z lékařství, gastronomie, zemědělství, náboženství, filologie s beletristickými materiály převzatými z nejrůznějších zdrojů. Klasifikace zvířat a dělení do čtyř knih převzal z Aristotelova *De animalibus*, čerpal však samozřejmě také z Plinia Staršího, Aeliana a Alberta Velikého. Využití těchto zdrojů můžeme nejlépe pozorovat na dělení jednotlivých knih. Každá z knih byla dělena na osm oddílů označených písmeny A–H. Například oddíl A pojednává o názvech zvířat v různých jazycích, C o jejich způsobu života, E o jejich užití člověkem, H zahrnuje filologické a etymologické aspekty názvů zvířat, mýty, přísloví, symboliku a jejich význam pro náboženství. W.B. Ashworth uvádí, že podle některých předpokladů výše zmíněné informace do knihy přírodovědného zaměření nepatří, nicméně možná právě Gessnerův přístup práce s

⁴² Ibidem, 24.

mezioborovými informacemi může podat autentickou výpověď o postavení zvířat v lidské kultuře a může být nápomocný v pochopení složité sítě vztahů a spojení mezi lidmi a zvířaty.⁴³ Nejvýraznějším inovací, kterou Gessner zavedl pro literaturu tohoto typu jsou bohaté ilustrace založené na pečlivém pozorování jednotlivých zvířecích druhů.⁴⁴ Edward Topsell zpracoval anglický překlad Gessnerova díla a s úpravami a dodatky jej vydal pod názvem *The History of Four-footed Beasts* v roce 1607 a 1658. Významným přínosem pro dobovou zoologii a jí věnovaných rukopisů bylo také dílo italského přírodovědce Ulisse Aldrovandi, žijícího mezi lety 1522–1605. V díle *Historia animalium* z přelomu 16. a 17. století navazuje na tradici středověkých bestiářů. Na základě svého pečlivého pozorování přírody a jevů v ní se odehrávajících hledal svůj vlastní klasifikační systém. Také jeho snaha o věrné zachycení rostlin, nerostů a zvířat byla progresivní.

3.1.5 Knihy emblematické

Pramenem, který významnou měrou ovlivnil užívání zvířat, jakožto symbolů v renesančním umění byly tzv. knihy emblematické. Tendence číst zvířecí symboliku na více úrovních a tolerance k jejím protikladným interpretacím je příznačná pro mnohoznačný a záhadný svět renesanční emblematické.

Zvířecí emblém byl zakotvený v alegorické tradici *Physiologu*, který je citován také v *Symbola et emblemata* Joachima Cameraria a v *Mundus symbolicus* Filippa Picinelliho (1635). Významné pro téma knih emblematických jsou moralistní dodatky ze 13.-15. století k Aristotelovu *De animalibus*, ve kterých se projevují podobné rysy založené na protikladných pojmech *in bonum* a *in malum*, stejně jako typologické, topologické a anagogické interpretace a motivy aplikované na zvířata. Oproti bestiářům, knihám exempel a encyklopediím, kde byly ilustrace pouze doplňkem či příkrasou, v knihách emblematických existuje závislost mezi slovem a obrazem, typická pro renesanční kulturu. Jedním z raných příkladů použití emblému v renesančním portrétu je obraz Leonarda da Vinci *Podobizna Ginevri de'Benci*, kde existuje spojení mezi rostlinným motivem na pozadí a mottem na rubové straně obrazu.⁴⁵ Ještě dávno před prvními knihami emblematických můžeme pozorovat užití emblematických motivů. Od roku 1440 Pisanello i další medailéři umisťovali emblematické motivy zvířat na rubovou stranu medaile. Příkladem může být medaile pro Alfonse V. Aragonského, na jejíž rubovou stranu Pisanello vyobrazil orla ponechávajícího mrtvou gazelu supům společně s nápisem „*Liberalitas Augusta*“. Příkladem renesanční knihy emblematické je dílo Andrey Alciata z roku 1531 *Embelmatum Libellus*. Alciato

⁴³ W.B.ASHWORTH: Emblematic Natural History in the Renaissance, in: N. JARDINE/J.A. SECORD/E. SPARY (ed.): Cultures of Natural History, Cambridge, 1996, 17-37.

⁴⁴ Ibidem, 32.

⁴⁵ Ibidem, 35.

vycházel z řeckých epigramů *Hieroglyphica* Horápolla, které byly původně vydány společně s *Ezopovými bajkami* v roce 1505. Pojetí zvířecí symboliky naznačené v Horápollově *Hieroglyphice* rozšířil Pietro Valeriano roku 1556 v díle *Hieroglyphica*.⁴⁶ Dalším příkladem knihy emblemátů je dílo *Symbola et emblemata* Joachima Cameraria mladšího. Camerarius opět čerpá z klasických autorů a ke každé z rostlin a živočichů připisuje jednu i více vizuálních nebo moralistních charakteristik následujících knihy *exempel*.⁴⁷

Mezi knihy emblemátů je také řazeno inovativní pojednání v tradici zvířecí symboliky Joannese Sambuka z roku 1564 *Emblemata cum aliquot nummis* (1564), založené na myšlence, že příroda by neměla být zkoumána pouze pro zkoumání. Pramenem, jenž byl pro svou trefnost a platnost pro morálku a společenskou satiru vyhledáván jak autory středověkých bestiářů, tak renesančními autory knih emblemátů, jako byl Andrea Alciati v *Embelmatum Libellus* a další, byly Ezopovy bajky, které během 16. století vyšly hned v několika překladech.⁴⁸ Tvrzení, že „vědecké“ přírodovědné knihy a emblematická literatura jsou dva odlišné žánry je mylný. Například je zřejmé, že přísloví se zvířaty v knize sebraných přísloví z řečtiny a latiny *Adagiorum collectanea* Erasma Rotterdamského z roku 1500 se objevují také v díle Topsella, Ulisse Aldrovandiho a lhostejný k nim nebyl ani Gessner, který z nich a z knihy *Embelmatum Libellus* Andrey Alciata čerpal pro své vědecké pojednání.⁴⁹

Přejímání zvířecích symbolů a alegorií z bestiářů, heraldiky, bajek, epigramů, knih *exempel* a emblemátů byly základními pilíři ve stavbě ikonografického systému užívání zvířat jako symbolů v renesanční umělecké tvorbě. Důležitým faktorem ovlivňujícím dobovou ikonografii byly však také prameny beletristického a básnického charakteru v nichž se postavy zvířat vyskytují namátkově a vytvářejí další významové kontexty, jichž bylo využíváno. Odkazy na díla antické doby, například *Proměny* Publia Ovidia Nasa která se zvláště v období renesance těšila velkému zájmu, ale i souvislosti s aktuální dobovou literární tvorbou Danta Alighieriho, Francesca Petrarce či Giovanni Boccaciho najdeme v mnohých uměleckých dílech.

3.2 Typologie portrétů se zvířaty

Jak jsme viděli v úvodu této kapitoly, zvířata hrála zásadní roli téměř ve všech sférách lidského života a jejich hojný výskyt v uměleckých dílech je tak naprosto přirozený. Zvířata byla během staletí zobrazována při nejrůznějších příležitostech jak ve formě stafáže, tak aktivně se zapojující do děje odehrávajícího se na obraze, ale i jako předmět hlavního zájmu.

⁴⁶ Ibidem, 37.

⁴⁷ Ibidem, 43.

⁴⁸ Ibidem, 38.

⁴⁹ Ibidem, 36.

Objevují se ve volné krajině, v ulicích měst, přihlížejí zázrakům, doprovázejí světce, božstva i smrtelníky.⁵⁰

S nástupem renesance se rozvinula snaha o věrné zachycení podoby, která se týkala také zvířat. Ta začala být kreslena a malována s přesností beroucí ohled na jednotlivé zvířecí druhy a jejich specifika. Zvířata byla pečlivě zkoumána a jejich zvyklosti a podoba při různých aktivitách byla zaznamenávána. Námětem byla jak zvířata přirozeně se vyskytující v Evropě, tak exotická zvířata chovaná ve zvěřincích při šlechtických dvorech⁵¹, či zcela nové živočišné druhy objevované na zámořských cestách, jejichž skicy a popisy byly pořizovány přírodovědci⁵².

S vývojem společenských, kulturních i ekonomických okolností období renesance souvisí také formulování nového žánru – portrétu, na který se v souvislosti se zobrazováním zvířat soustředím. V portrétech stojí zvíře vůbec v nejužším vztahu k člověku, který si jeho přítomnost v obraze zvolil. Je zde obvykle v roli společníka svého pána nebo ve složité roli symbolu vztahujícího se k portrétované osobě, jejímu původu a zájmům, a který může být interpretován v mnoha různých kontextech.

V době renesance byly portréty objednávány jak šlechtickými dvory, tak i významnějšími obchodníky a řemeslníky.⁵³ Ať se jednalo o vyšší či nižší společenskou vrstvu portréty měly plnit především funkci reprezentační. Jejich prostřednictvím byla zachycena podoba člověka, měly být připomínkou jeho významných činů a charakteru, současně měly sloužit jako trvalý morální příklad pro další generace a za cíl jim bylo dáno také stvrzení či posílení společenské prestiže a zvířata, jakožto symboly, mohla naplnění těchto očekávání napomoci. Avšak symbolika jednotlivých zvířecích druhů byla ambivalentní a ke každému zvířeti se vztahovaly jak kladné, tak negativní znaky, které jej určovaly. Z povahy zmíněných cílů, jež portréty měly plnit, vyplývá, že byla pro tento účel uplatňována výhradně ona pozitivní stránka zvířecí symboliky.

Zvíře se specifickou symbolikou, se kterým se dotýčný rozhodl spojit svou osobu, mohlo být voleno také u příležitosti připomínky události nebo konkrétního činu, který měl daný portrét oslavovat. Určité symboly mohou také zastupovat hodnost či povolání. Čerpáno mohlo být i z nejrůznějších přísloví, bajek, legend, bestiářů, biblických textů i dobové literární tvorby, s níž mohl být dotýčný z různých důvodů ztotožňován. Konkrétní zvíře mohlo být také voleno pro možnou slovní hříčkou či přesmyčku vycházející ze jména portrétovaného a názvu zvířete.

⁵⁰ BOEHRER (pozn.21), 190.

⁵¹ Ibidem, 182.

⁵² Ibidem, 2-6.

⁵³ BURKE (pozn.1), 183 – 184.

Zvřírata byla do portrétů začleňována v nejrůznější podobě a jejich přítomnost nemusí být vždy na první pohled zřejmá. Nejběžněji se objevují jako *živá zvřírata* po boku portrétovaného. Tento typ můžeme pozorovat například na *Podobizně ženy s králíkem* [8] Ridolfa Girlandaia z roku 1508, na *Podobizně mladé ženy s veverkou a špačkem* [9] od Hanse Holbeina mladšího z let 1526-1528 živou ještěrku můžeme nalézt na obraze *Gentleman ve studovně* [10] Lorenza Lotta z roku 1530, leoparda po levici *Ladislause von Fraunberga* [11] zpodoběného Hansem Mielichem v roce 1557, stehlíka v levé ruce *Giovanniho Medici v dětském věku* [12], kterého takto zpodobnil Agnolo Bronzino mezi lety 1544 a 1545 a mnohých dalších. Zvřírata se také na četných uměleckých dílech vyskytují v podobě *kožešiny zdobící oblečení portrétovaného nebo je jeho doplňkem*, příkladem může být kožešinový doplněk na *Podobizně mladé patricijky* [13] od Sofonisby Anguissoly datované do období mezi lety 1580 a 1600, hermelínem podšitý kabát má na sobě *Antonio Navagero* [14] na obraze vytvořeném Giovanni Battistou Moronim v roce 1565 stejně jako ozdobného prvku z hranostajů kožešiny si můžeme povšimnout na *Podobizně Isabelly d'Este* [15] od Tiziana z let 1534-1536. Ojedinele se vyskytují pouze *části zvřírecích těl*, jak lze doložit na příkladu *Podobizny muže se zlatou tlapou* [16] od Lorenza Lotta z roku 1527, kde vidíme muže třímajícího ve své levici tlapu kočkovité šelmy. Zvřírata mohou být do podobizny komponovaná také v *podobě šperku, amuletu či odznaku*, jak můžeme vidět například na *Podobizně Antonína Burgundského* [17] dekorovaného rytířským řádem zlatého rouna, kterou vytvořil Rogier van der Wayden v roce 1449 nebo na *Portrétu muže* [18], jehož autorem je Jan Gossaert, na kterém si můžeme povšimnout nenápadné šperkařsky pojednané ryby, která kouše portrétovaného do prstu pravé ruky. Zvřírata se mohou vyskytovat v podobiznách také v přenesené podobě, jako součást *rodových či osobních erbů*. Zobrazování zvřírat patří k heraldické tradici především v oblasti dekorování základu erbu - štítu. Zvřírecí prvky nacházíme jednak mezi tzv. tinkturami, především kožešinám. Těmi jsou: hermelín značený třemi černými tečkami, k nimž zespoda vybíhají tři čárky, sobol znázorněný černými svislými a vodorovnými čarami, kunina znázorněna červenými svislými čárkami, popeličina značená modrostříbrnými střídavě obrácenými štítky (kožešina zhotovená z bříšek a zad šedých veverek – popelek).⁵⁴ Také celé zvřírecí figury bývají umístěné na štítech erbu nejčastěji je v heraldice používán lev a orel a řídčeji je pak užíván medvěd, kohout, čáp, husa, kapr, ale i bájná zvřírata, jako je amfísbéna, bazilišek, drak, fénix, gryf nebo jednorožec).⁵⁵ Erb s užitím zvřírecích symbolů můžeme spatřit například na *Podobizně Sira Christophera Hattona* [19] z roku 1590 od neznámého autora, kde v pravém horním rohu je umístěn erb s býkem na

⁵⁴ Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky, Praha, 1994, 191.

⁵⁵ BUBEN (pozn.50), 11 – 13.

zelenobílém štítu, v pravém horním rohu se nachází také erb na *portrétu Johanna Münstermanna* [20] vytvořeném roku 1547 Hermannem tom Ringem, v tomto případě erb sestává z červeného štítu s figurami černé kočky a bílého beránka.

V renesančních portrétech bylo také v hojně míře uplatňováno specifické pole symboliky a to *emblém*, v němž měla zvířata své místo. Emblém⁵⁶ je ve své dokonalé podobě složen ze tří částí: obrazového prvku s tzv. *mottem* a výkladu různé délky, který může poskytnout nápovědu k rozluštění významové hříčky, kterou obraz a nadpis zpravidla společně tvoří. Předpokladem pro správné porozumění této hádance je znalost dobové symboliky i orientace v kulturním a společenském dění a tradici, která tomuto dění předcházela.⁵⁷ Zpočátku se emblematika uplatňovala převážně v oblasti literatury, ale postupem času začala být aplikována také mimo literaturu, například v dílech výtvarného umění.⁵⁸ Zvláštním zdrojem tvorby emblémů byly *impresy*, které se od emblému formálně lišily tím, že obsahují pouze dvě části a to obraz a motto, kdyžto vysvětlující komentář zde chyběl. Impresa stejně jako emblém může označovat příslušnost svého nositele k nějakému rodu či instituci, případně může být provázána úžeji s jeho osobností a ohlašovat jeho směřování či krédo.⁵⁹ Příkladem emblému aplikovaného v portrétu může být *Podobizna mladého rytíře v krajině*, který v roce 1510 vytvořil Vittore Carpaccio, a kterému se budu podrobněji věnovat v páté kapitole.

⁵⁶ Termínu embém, k označení uměleckého žánru, užil poprvé ve své knize *Emblematum liber* Andrea Alciato v roce 1531, Lubomír KONEČNÝ: *Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematické*, Praha, 2002, 10.

⁵⁷ KONEČNÝ (pozn.52), 10-12.

⁵⁸ *Ibidem*, 14.

⁵⁹ *Ibidem*, 12.

4. Příklad hranostaj

Vyobrazení lasice hranostaje v uměleckých dílech není zdaleka tak rozšířené, jak tomu bývá v případě některých jiných zvířat. Hranostaj (*Mustela erminea*) je drobná lasicovitá šelma rozšířená po celé Evropě od Pyrenejí až po Sibiř, v Asii i Severní Americe, nicméně ve středomořské oblasti, odkud pocházejí některá z uměleckých děl s vyobrazením hranostaje (především Itálie), se nevyskytuje. Znalosti o podobě a chování hranostajů se podle Sigrid a Lothara Dittrichových dostávaly do Itálie v 16. století ze záalpských zemí prostřednictvím kreseb a rytin.⁶⁰ Hranostaj se nejčastěji pohybuje krátkými skoky, je ale také dobrým plavcem a výborně šplhá po stromech. Své mrštnosti využívá i při lovu, ve kterém je velmi rafinovaný a vytrvalý. Živí se především menšími savci, hady a ptáky, které usmrcuje kousnutím do týla. Hranostaj má špatný zrak a nechává se vést především svým čichem. Především zbarvení hranostaje je zajímavé. Jeho letní srst je kaštanově hnědá a bílou hrudní částí a černou špičkou ocasu. Na zimu srst zbělá, pouze špička ocasu zůstává trvale černá, čímž se liší od lasice kolčavy, se kterou bývá často zaměňován.⁶¹ Jak dokládají dochovaná umělecká díla, hranostajové byli zobrazováni pouze ve své bílé zimní srsti nikoli v letní hnědé. Zimní srst hranostaje byla velmi ceněná a tato čistě bílá kožešina s charakteristickými černými zakončeními ocasu jako tzv. hermelín zdobila oděv králů a knížat, bývaly jím podšité královské stany. Jeho vzor je také heraldickou tinkturou a v podobě tří teček, k nimž zespodu vybíhají tři čárky, se s ním můžeme setkat na erbech.⁶²

V antických ani raně středověkých textech není totožnost hranostaje ze zoologického hlediska jednoznačná. Pod pojmem lasice byl zahrnut hranostaj, stejně jako tchoř, fretka a případně další lasicovité šelmy, které mají s hranostajem příbuznou fyzickou podobnost i vzorec chování.⁶³ Nejspíš, až během středověku se symbolika formulovaná pro skupinu kunovitých šelem vztáhla k hranostaji.

4.1 Možné interpretace hranostaje

4.1.1 Hranostaj jako symbol neposkvrněného početí Panny Marie

Tato symbolika má podle Sigrid a Lothara Dittrich kořeny v *Physiologu*, kde je uvedeno, že samice hranostaje jsou oplodňovány tlamou a mláďata rodí ušima, pravým uchem samce a

⁶⁰ Sigrid DITTRICH, Lothar DITTRICH: Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts, Petersberg, 2005, 206.

⁶¹ Miloš ANDĚRA, Jiří GEISLER: Savci České republiky: popis, rozšíření, ekologie, ochrana, Praha, 180-181.

⁶² BUBEN (pozn.50), 191.

⁶³ DITTRICH (pozn.56), 206.

levým samice. Na tomto příkladu lze dobře ilustrovat charakteristickou vlastnost zvířecích symbolů a to jejich ambivalenci. Budeme-li pokračovat v *Physiologu* v četbě o lasici, dozvíme se, že skrz uši jsou ploženy zlé věci. Hranostaj je tedy spojen jednak s nepokvrněným početím (kladná charakteristika) a současně je také považován za zlé stvoření (negativní charakteristika).⁶⁴ Nicméně v některých pramenech je symbolika hranostaje jednoznačně pozitivní. Doklad můžeme hledat například v Picinelliho knize emblematických *Mundus symbolicus* (1687). Tato symbolika panenské čistoty se v uměleckých dílech vyskytuje, především v tvorbě italských malířů 14. století při zobrazení Panny Marie nebo jiných světic oděných do pláště zdobeným kožešinou hranostaje.[21]⁶⁵

4.1.2 Hranostaj jako symbol rytířských ctností a morální bezúhonnosti

Podle lidových vyprávění se hranostaj raději nechá ulovit a zemře než aby se ušpinil, což opět zřejmě souvisí s jeho sněhobílou zimní srstí. Hranostaje jako symbol čistoty uvádí Giovanni Pierio Valeriano v *Hieroglyphice* (1575), Joachim Camerarius v *Symbolorum et Emblematum* (1595), Cesare Ripa v *Della più che novissima iconologia* (1630) i Philippo Picinelli v *Mundus Symbolicus* (1687). Bílý hranostaj se objevuje v alegorických reprezentacích čistoty nebo rytířských ctností od konce 15. století do 17. století.⁶⁶

Vyobrazení hranostaje bývá v některých případech doplněno mottem „*Malo mori quam foedari*“ nebo „*Potius mori quam foedari*“ odkazujícím k výše zmíněné legendě. Ve spojení hranostaje s tímto mottem obvykle jde o vyjádření symboliky vztahující se k rytířským ctnostem. V období renesance byl symbol hranostaje v tomto kontextu využíván šlechtickým rodinami, které si jej volili pro rodové erby a emblémy. Hranostaj byl například heraldickým zvířetem Anny Bretaňské (1477-1514) [22] a tento symbol se promítnul jednak do erbu bretaňských vévodů.⁶⁷, ale je také spojován s Řádem hranostaje založeným roku 1361 králem Janem IV. Bretaňským Hranostaj byl také osobním emblémem neapolského krále Ferdinanda I., který téměř o sto let později, v roce 1465 taktéž založil Řád hranostaje.⁶⁸

4.1.3 Hranostaj jako symbol čistoty a cudnosti

Legenda o hranostaji, který se raději nechá lapit, než aby se pošpinil může být také východiskem pro interpretaci hranostaje, jakožto symbolu čistoty případně cudnosti. Je-li hranostaj začleněn do ženského portréту, může být narážkou na tuto ctnost u zobrazované

⁶⁴ CURLEY (pozn.26), 50.

⁶⁵ DITTRICH (pozn.56).

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, 1991, 165.

⁶⁸ Helmut NICKEL: Carpaccio's "Young Knight in a Landscape": Christian Champion and Guardian of Liberty, in: Metropolitan Museum Journal, 18, 1983, 85.

postavy. Hranostaj jako symbol zdrženlivosti se objevuje například v Petrarcově sbírce milostné poezie *Sonety Lauře*. Na rytině doprovázející *Sonety Lauře* je zpodoběna Laura jako cudnost vítězí nad láskou, kráčející v triumfálním pochodu doprovázená počestnými ženami, z nichž jedna nese vlajku s motivem hranostaje. V básni *Triumf Smrti* je tento parpor popsán, podklad je zelený a na něm je umístěn bílý hransotaj se zdobeným obojkem.⁶⁹ Hranostaj se v takovémto výjevu objevuje v uměleckých dílech objednaných u příležitosti zasnoubení, především pak na svatebních truhlách tzv. *cassoni da nozze* nebo *cassoni da forziere*, které dostávala nevěsta věnem. Dokladem je například Pesellinův *Triumf Lásky, Cudnosti a Smrti* z roku 1450 [23].⁷⁰

4.2 Hranostaj v pramenech

Jak již bylo řečeno v antických ani raně středověkých textech není totožnost hranostaje ze zoologického hlediska jednoznačná, neboť v průběhu staletí bylo používáno několik výrazů, sloužících k označení některé z lasicovitých šelem, jejichž význam se s překlady a transkripcemi mohl v průběhu staletí transformovat.

Hana Šedinová ve svém článku *Rejsek nebo hransotaj? Nový význam Aristotelova termínu mygalé ve středověku* uvádí, že v antických zoologických pojednáních figuruje pojem γαλή [galí], který bývá obvykle překládán jako lasička, čímž je myšlena často zaměňovaná lasice kolčava nebo lasice hranostaj, nelze však vyloučit, že mohlo jít i o tchoře tmavého nebo fretku. Aristoteles pojem γαλή používá ve spisu *Historia animalium* ve dvou pasážích. Hana Šedinová obsah těchto pasáží popisuje: „První se zabývá nepřátelskými vztahy mezi živočichy a lasička je zde nepřítelem hada. Ve druhé nacházíme popis nejrůznějších prostředků s jejichž pomocí si zvířata dokážou sama léčit rozličná zranění či neduhy nebo se chránit před otravou. Aristoteles zde nejprve uvádí, že lasička při boji s hadem pojídá routu, protože její vůně je pro hady zhoubná, a o něco dále vysvětluje důvody nepřátelství těchto živočichů – hadi loví myši, a připravují tak lasičku o zdroj její potravy.“⁷¹

Zmínku o lasičce, vyznačující se pojídáním routy při boji uvádí také Tomáš z Cantimpré ve svém spisu *Liber de natura rerum*⁷² však s tím rozdílem, že lasička routu sní až poté co pozře

⁶⁹ „...and one of them was holding a banner of green silk where a beautiful ermine with jeweled collar was depicted.“ citováno z Kathleen WREN CHRISTIAN: Petrarch's Triumph of Chastity in Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Coming about*, 2001, 35.

⁷⁰ WREN CHRISTIAN (pozn.65)

⁷¹ „Et gali cum pugna[n]t cum serpente, comedit rutam, quoniam odor rute et contra<r>ius serpenti... Gali... in maiori parte pugnat cum serpentibus comedentibus mures, quoniam ipsa etiam comedit mures.“ Aristoteles Latinus: *Historia animalium*, 612a29-b4, citováno z Hana ŠEDINOVÁ: Rejsek nebo hranostaj? Nový význam Aristotelova termínu *mygalé* ve středověku, in: *Listy filologické CXXXVIII*, 2015, 1-2, 126-127.

⁷² „Gali, ut dicit Aristotiles, animal est multe audacie. Pugnat autem cum serpentibus et, cum eos devicerit, comedit illos moxque postea rutam, que serpentibus adversa est, comedit. Precipua vero causa est, quare cum

hada. Routa v tomto případě má sloužit jako sérum proti hadímu jedu. V tomtéž významu se lasice hranostaj objevuje také v Pliniově *Naturalis Historia*, Valerianově *Hieroglyphica* a tento motiv přejal také *Joachim Camerarius* do knihy emblemátů *Symbola et emblemata*[24].⁷³

Jako přirozený nepřítel myši se lasice objevuje v Ezopových *Bajkách*. V první z bajek je zde navíc v popisu způsobu lovu naznačena lstivost, jakožto charakterová vlastnost lasice. Bajka o *Lasici a myších* vypráví o staré lasici, která již může lovit jen s největší námahou a proto se skryje do hromady s moukou a číhá, dokud se myši nevypraví pro potravu.⁷⁴ V druhé z bajek *O člověku a lasici* je popsáno spojení lasice a člověka, který ji přijal, aby chránila jeho dům od myši.⁷⁵

V anglickém překladu *Physiologu* Michaela J. Curleye je lasice uváděna jako zvíře nečisté, kvůli svému původu. Samice lasice jsou totiž podle tohoto zdroje oplodňovány ústy a mláďata rodí ušima.⁷⁶

Současně je však považováno za zvíře čisté ve spojení s legendou, že raději se lasice hranostaj nechá lapit než, aby ušpinila svůj bělostnou srst. V přeneseném významu tedy, aby i přes nepříjemnosti, které ji mohou čekat, zůstala v souladu se svými morálními zásadami. V tomto kontextu bývá v emblematické literatuře k obrazu hranostaje připojováno motto „*malo mori quam foedari*“[25] Hranostaj jako symbol čistoty se vyskytuje také u Plinia či Valeriana.⁷⁷

serpentibus pugnata,..., citováno z ŠEDINOVÁ (pozn.72), 127.

⁷³ Arthur HENKEL: *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1996, 463.

⁷⁴ Romulus Anglicus: *Aesopi fabuli, de mustela et muribus*, in HERVIEUX Léopold: *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen-Age (1893-1899)*. Volume 2.: *Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, 631, <http://mythfolklore.net/aesopica/romang/103.htm>

⁷⁵ Ibidem, 627, <http://mythfolklore.net/aesopica/romang/95.htm>

⁷⁶ „The law says, "You shall not eat the weasel, nor anything like it" [Lev. 11: 29]. The weasel has this nature: the female receives the seed of the male in her mouth and, having become pregnant, gives birth through her ears. If it happens, however, that she gives birth through the right ear, the young will be male, and if through the left ear, female. Wicked things are engendered through the ears.“, citováno z Michael J. CURLEY: *Physiologus*, Chicago, 2009, 50.

⁷⁷ Arthur HENKEL: *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1996, 466.

5. Dvě případové studie obrazů s hranostajem

Pro ilustraci výskytu hranostaje v portrétní tvorbě období renesance, uvádím dvě podobizny italské provenience z období konce 15. a počátku 16. století, v nichž je hranostaj výrazným motivem a zásadní indicií vedoucí k určení obrazu a identifikaci portrétované osoby. Jedná se o portrét *Dáma s hranostajem*, který je připisován Leonardovi da Vinci a portrét *Mladého rytíře v krajině*, jehož autorem je Vittore Carpaccio. Hranostaj v každém ze zmíněných portrétů zastupuje jiný druh symboliky vážící se k hranostaji. V obraze *Dáma s hranostajem* vystupuje lasicovitá šelma jako symbol čistoty a ctnosti portrétované dámy, která byla s největší pravděpodobností identifikována jako Cecilia Gallerani, milenka Ludovica Sforzy, který byl nejspíš také zadavatelem onoho díla. Totožnost rytíře zpodobněného na druhém portrétu podléhá několika hypotézám, nicméně v každém případě zde byl hranostaj rozpoznán jako zástupce rytířských ctností ve spojitosti s Řádem hranostaje. V následujících podkapitolách sumarizuji jednotlivé teorie o významu hranostaje ve zmíněných obrazech a identity portrétovaných osob na základě vybraných studií zabývajících se touto problematikou.

5.1 Leonardo da Vinci: *Dáma s hranostajem*

O obraze *Dáma s hranostajem* od doby jeho vzniku není nic známo, nejsou o něm žádné zmínky historiografů ani nebyl zaznamenán v žádné sbírce, až do doby kolem roku 1800, kdy byl v Itálii zakoupen princem Adamem Jerzy Czartoryskim. Od konce 19. století do dneška se *Dáma s hranostajem* nachází v muzeu Czartoryski v Krakově.

Autorství obrazu je připisováno obvykle Leonardovi da Vinci a datován bývá v rozmezí let 1483 – 1490. Leonardo da Vinci byl osobností univerzálního nadání s touhou po neustálém posunování hranic poznání. Vynikal v oblasti malířství, sochařství, architektury i vědy, jejíž poznatky aplikoval na umělecké disciplíny, Leonardo da Vinci byl vyhledávaným umělcem a pracoval pro nejvýznamější osobnosti vrcholné renesance ve Florencii, Miláně, Římě a na konci života také ve Francii. Leonardo da Vinci se narodil v roce 1452 v obci Vinci nedaleko Florencie a v patnácti letech nastoupil do učení k malíři a sochaři Andreovi del Verrochio. Od počátku projevoval nebývalý talent, především v oblasti kresby a brzy dosáhl dovedností potřebných pro jeho budoucí uměleckou činnost. V roce 1470 společně s Andreou del Verrochio pracuje na obraze *Křest Kristův*, určeném pravděpodobně pro kostel San Salvi, kde je Leonardovo nadání a pokročilé dovednosti dobře patrné na postavě anděla i krajiny v pozadí.⁷⁸ Dalšími významy obrazem jeho rané tvorby je *Madona s karafiátem*, v němž uvádí do praxe

⁷⁸ Frank ZÖLLNER: Leonardo da Vinci. 1452-1519. Malířské a kreslířské dílo, Praha, 2005, 8-18.

inovace, které se později staly typickým znakem pojetí obrazu vrcholné renesance. První z inovací se týká samotné kompozice, kdy postavy rozmisťuje tak, aby vznikla trojúhelníková kompozice. Druhá inovace spočívá ve využívání oleje jakožto pojiva barev, který umožňuje docílení plynulých barevných a světelných přechodů. Tento postup využívá Leonardo a dosahuje tak působivé atmosféry, která se stala pro jeho tvorbu charakteristickou.⁷⁹ Do období tovaryšských let u Andrey del Verrochia spadá také Leonardovo první podobizna – *Ginevra de Benci*. Leonardo v tomto obraze navazuje na vlámské vzory detailním zobrazením a také představením postavy blízko k obrazu. Prvkem, který zde Leonardo poprvé naznačuje, stane se pro jeho další portrétní tvorbu zásadní a zároveň se díky němu rozchází s doasavadní tradicí ženských profilových podobizen, je jednak využití tříčtvrtečního pohledu, která byla dosud vyhrazena pouze mužským portrétům a také odlišná rotace trupu a hlavy. Podobizna *Ginevri de Benci* je také Leonardovým typem emblematického portrétu, neboť jalovec, který vidíme na pozadí obrazu není pouhým nahodilým dekorem, ale má symbolickou hodnotu. Jednak tato rostlina bývá spojována s ženskou ctností, ale její italské označení *ginepro* může fungovat jako slovní hříčka na motiv jménem portrétované.⁸⁰ Tato podobizna a styky s rodinou Benci, spjatou obchodními i přátelskými styky s Medicejskými otevřely Leonardovi cestu k reprezentantů florenské městské vlády i dalším významným potencionálním objednavatelům.

Zakázkám pro nejvyšší společenskou vrstvu se věnoval také po svém odchodu do Milána v roce 1482, kde pracoval pro milánského vévodu Ludovica Sforzu. Zde se dostal hned k několika významným zakázkám, první z nich byl středový oltářní obraz pro kostel San Francesco Grande *Madona ve skalách*, v němž se pojí umělecké dovednosti, důmyslný ikonografický program odkazující k františkánské a mariánské symbolice i témata, kterým se Leonardo věnoval v rámci svých vědeckých studií. Dalším náboženským dílem byla nástěnná malba v refektáři kláštera Santa Maria delle Grazie s námětem *Poslední večeře*⁸¹ a k jeho etablování na milánském dvoře přispěly také dvorské podobizny a přípravné práce na nakonec nerealizovaném triumfálním pomníku Lodovica Sforzy.

Po vpádu francouzských vojsk do Milána v čele s Ludvíkem XII. a sesazení Ludovica Sforzy se Leonardo vydává do Mantovy, kde vytváří podobiznu Isabelly d'Este, do Benátek a zpět do Florencie. Právě zde od Francesca del Giocondo přijímá zakázku svého nejproslulejší *Podobizny Mony Lisy*, která díky inovativnímu využití inscenovaného světla měla nejen vliv na malířství vrcholné renesance.⁸² A realizuje také zakázku florenské republiky na monumentální

⁷⁹ Idem, 14.

⁸⁰ Ibidem, 37 -38.

⁸¹ Ibidem, 122 - 136.

⁸² Ibidem, 143 - 161.

nástěnnou malbu pro radní síň Palazzo Vecchio s námětem *Bitvy u Alghieri*, jejímž protějškem měla být malba s námětem *Bitvy u Casciny* zadaná Michelangelovi, nicméně k dokončení této zakázky nedošlo, neboť Leonardo v Miláně upřednostnil spolupráci s francouzským místodržícím Charlesem

d'Amboise a francouzským králem Ludvíkem XII. před zakázkami of florentské republiky nebo Isabelly d'Este, která na něj opakovaně naléhala.⁸³

Po smrti d'Amboise v roce 1511 přijímá Leonardo da Vinci nabídku Giuliana de Medici a odjíždí do Říma, aby nastoupil do služeb nově zvoleného papeže Lva X. V Římě se věnuje převážně experimentům zaměřeným na zkoumání možností míchání barev k malbě a laků k zajištění uměleckých děl. Vytváří také techniku sfumato, kterou využívá v obraze *Jana Křtitele*.⁸⁴ Poslední léta svého života tráví Leonardo na francouzském dvoře, kde se již nemohl z důvodu stáří plně věnovat malířství, ale vytvořil řadu mimořádně dynamických studijních kreseb zvířat.⁸⁵

Po celý svůj život se Leonardo da Vinci seriózně věnoval studiu nejrůznějších vědních oblastí a své poznatky ilustroval řadou do dnešní doby dochovaných kreseb. Velkou pozornost věnoval také studiu proporcí, anatomie a fyziologie lidského těla. Výsledky, ke kterým dospěl srovnával s Vitruviovým proporčním kánonem.⁸⁶ V oblasti anatomie se také soustředil na přímé spojení mezi charakterem a fyzickou podobou tzv. fyziognomií, čímž je zpětně na mnoha úrovních ovlivněna jeho umělecká tvorba. Své poznatky o malířství nabyté praktickou zkušeností, pozorováním a vědeckým zkoumáním shrnul v *Trattato della pittura*.⁸⁷

Vznik obrazu *Dáma s hranostajem* [27] s největší pravděpodobně spadá do doby Leonardova prvního milánského pobytu, kdy pracuje ve službách Ludovica Sforzy, zvaného „il Moro“. Na obraze vidíme dívku držící v náručí sněhobílou lasicovitou šelmu, identifikovanou badateli v převážné shodě, jako hranostaje. Dívka má na sobě modro-červené šaty podle španělské módy⁸⁸ zdobené výšivkou a tmavou stužkou. Stuha také dekoruje dívčin účes. Pozadí je tmavé a jednolitě. V levém horním rohu si můžeme povšimnout nápisu „LA BELE FERONIERE, LEONARD D'AWINCI“, ten však byl pravděpodobně na obraz doplněn při jeho resturování po roce 1800, kdy jej princ Adam Jerzy Czartoryskim přivezl do Polska.⁸⁹ V zobrazení dívky Leonardo da Vinci překonal dobové portrétní schéma zobrazování z profilu.

⁸³ Ibidem, 164-180.

⁸⁴ Ibidem, 199-202.

⁸⁵ Ibidem, 204.

⁸⁶ Ibidem, 106.

⁸⁷ Ibidem, 104-118.

⁸⁸ David Alan BROWN, Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book, in: *Artibus et historiae*, 50.

⁸⁹ Janice SHELL, Grazioso SIRONI: Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Artibus et historiae*, 13.1992, 25, 47.

Dívku zpodobnil z tříčtvrtečního pohledu a také zvolil dynamický rotační pohyb těla, který již lehce naznačil v portrétu *Ginevri de Benci*. Dynamičnost zobrazení se projevuje také v pohybu hranostaje[28], který následuje dívčin pohyb. Portrétovaná dívka stojí vzpřímeně, její postoj vyjadřuje klid, sebejistotu a důstojnost.

Podobizně začala být věnována pozornost odborníky od konce 19. století, kdy byl obraz umístěn do muzea Czartoryski a předmětem odborné diskuze byla především identita portrétované ženy, autorství a přesná datace obrazu. Jedním z prvních badatelů, kteří se obrazu věnovali byl německý historik umění Paul Müller-Walde, který obraz pojmenoval *Dáma s hranostajem* a přiřknul jej Leonardovi. V roce 1900 poprvé polský historik a teoretik umění Jan Bołoz Antoniewicz identifikoval *Dámu s hranostajem* jako Cecílii Gallerani, milenku Ludovica Sforzy. Tuto doměнку dále rozvádí badatelé Wilhelm Suida a Guilio Carotti a navazují na ni současní teoretici a historici umění.⁹⁰ Zmínky o podobizně dívky označené jako Cecilia Gallerani, lze nalézt v několika zdrojích z období vrcholné renesance. První ze zmínek o Cecílii a portrétu se objevuje ve florentském vydání *Básní* dvorního básníka Bernarda Bellincioni v roce 1493. O vzniku obrazu také svědčí korespondence mezi portrétovanou dámou a mecenáškou umění markýzou mantovskou Isabellou d'Este, která toužila po vlastní podobizně od Léonarda da Vinci. A panovaly také spekulace o identické totožnosti dívek na obrazech *Dáma s hranostajem* a *La belle Ferronière*[28], která se dnes nachází v Louvru. Podobizna *La belle Ferronière* vznikla pravděpodobně ve stejné době, rukou Leonarda da Vinci a podobnost obou dívek je více než patrná, z těchto důvodů se někteří badatelé domnívali, že jde o jednu a tutéž osobu, nicméně tato teorie nebyla potvrzena. Hledání dalších soudobých děl, která by mohla zobrazovat Cecílii Gallerani, na základě fyzické podobnosti se přes veškerou snahu badatelů jeví bezvýhodné.⁹¹

Vykytují se polemiky o totožnosti Cecílie Gallerani, jakožto *Dámy s hranostajem*, jednou z nich je hypotéza Carla Pedretti, který se domnívá, že může jít o portrét Ludovicovy neteře Biancy Marie Sforzy, která se provdala za císaře Maxmiliána I. v roce 1493.⁹² Nicméně dokumenty nalezené v archivu vztahující se k životu Cecílie Gallerani spíše potvrzují doměнку, že dáma zpodoběná s hranostajem je skutečně Cecilia Gallerani, milenka Ludovica Sforzy. Cecíliina rodina pocházela ze Sieny, ale Cecíliin otec byl ve službě na milánském dvoře. Cecilia pocházela z osmi dětí a všem se dostalo vysoké úrovně humanisticky zaměřeného vzdělání. Ve věku dvanácti let byla Cecilia v roce 1485 provdána za Giovanni

⁹⁰ SHELL (pozn.10) 48.

⁹¹ Idem, 47-51.

⁹² Carlo PEDRETTI: La Dama dell'ermellino come allegoria politica, in: Studi Politici in onore de Luigi Firgi, 1, 1993, 172-173. citováno z SHELL (pozn.10), 55.

Stefana Viscontiho, se kterým však o dva roky později byla opět rozvedena. Kolem roku 1489 pobývala na farnosti Monastero Nuovo, ale není jasné v jakém vztahu k farnosti se nacházela. V této době se pravděpodobně stala milenkou Ludovica Sforzy, jemuž porodila v roce 1491 nebo 1492 nemanželského syna Caesara Sforzu Viscontiho. Ludovico se oženil s dcerou ferrarského vévody Beatrice d'Este i po svatbě však Ludovico udržoval kontakt s Cecilii. Rodina d'Este to snášela jen s nevolí a nařídila Ludovicově milence, aby se provdala nebo bude muset opustit milánský dvůr. Cecilie se provdala roku 1492 za hraběte Lodovica Carminati de Brambilla a přesunula se do Palazzo Carmagnola, kde hostila dobové intelektuály a umělce. Na základě nalezených archiválií dospívá Janice Shell ve svém článku *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine* ke stanovisku, že obraz byl Leonardem namalován v době kdy se Cecilie stala milenkou ještě svobodného Ludovica Sforzy tedy mezi lety 1489 a 1490, kdy Cecilii bylo sedmnáct let.⁹³

Indicií, která by mohla pomoci poodhalit nejasnosti vážící se k obrazu, je zvíře, které dívka chová v náručí. Určení této lasicovité šelmy a její symboliky však není jednoznačné. Bývá uvažováno o lasici kolčavě⁹⁴ i fretce, která by nejlépe odpovídala měřítkům zvířete na obraze. Obě zmíněné šelmy stejně jako hranstaj, se kterým bývá zvíře na obraze identifikováno nejčastěji, mění zbarvení své srsti v zimních měsících na bílou a zbarvení špičky ocasu, které by bylo v určení zoologického druhu nápovědou zůstává divákovi skryto. Tato problematika vyrůstá nejspíše již ze slovesného dědictví, jak jsme si mohli povšimnout v předchozí kapitole zaměřené na hranostaje v pramenech.⁹⁵ Emil Möller v roce 1916 ve svém článku upozorňuje na tři alegorie s hranostajem zakreslené v Leonardově *Kodexu H* kolem roku 1494 a na jejich základě uvádí hranostaje jako symbol skromnosti, neboť jedna z kreseb obsahuje komentář, že zvíře jí pouze jednou denně a symbol čistoty a ušlechtilosti, neboť do komentářů všech tří kreseb je zakomponováno v různých obměnách, nám již známé sdělení, že hranostaj se raději nechá chytit lovcem, než aby si svou srst ušpinil.⁹⁶

Existují, ale i další možné interpretace hranostaje v souvislosti s tímto obrazem. Kathleen Wren Christian vychází ze sdělení, které můžeme nalézt v Bellincioniho básni, která mluví o Ludovicu Sforzovi jasně jako o zadavateli. Zároveň však korespondence z roku 1498 mezi Cecilii Gallerani a Isabellou d'Este dokládá, že Cecilia byla majitelkou svého portrétu a mantovské vévodkyni jej na její žádost zapůjčila.⁹⁷ Na základě těchto informací Kathleen Wren

⁹³ SHELL (pozn.10), 56-58.

⁹⁴ angličtí a italští autoři preferují označení lasice, SHELL (pozn.10), 52.

⁹⁵ Šedinová, DOPLNIT

⁹⁶ Emil MÖLLER: Leonardo Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916, 319.

⁹⁷ Kathleen WREN CHRISTIAN: Petrarch's Triumph of Chastity in Leonardo's Lady with an Ermine, in:

Christian přichází s doměnkou, že obraz mohl být Lodovicovým svatebním darem k Cecilině svatbě s Lodovicem Carminatim de Brambillou a v této souvislosti naráží na Petrarcovou milostnou poezii, v níž se hranostaj vyskytuje jako symbol čistoty a zdrženlivosti, jak jsme viděli v předchozí kapitole. V duchu této symboliky jej také bylo využíváno v kontextu svatební obrazivosti a je tedy možné přítomnost hranostaje v podobizně Cecilie Gallerani interpretovat v těchto intencích.⁹⁸ Ostatně v souvislosti s uzavřením manželského svazku byla symbolika odkazující na Petrarcovo dílo již jednou rodinou Sforza využita, a to u příležitosti svatby Camilly Aragonské s Constanzem Sforzou.⁹⁹ Leonardo v té době již byl ve službách Ludovica Sforzy a pravděpodobně se podílel na dekoracích tohoto svatebního obřadu a byl tedy s užitím výše zmíněné symboliky seznámen. V případě Cecilie, která byla milenkou a stala se matkou již před svatbou mohla být volba hranostaje spíš symbolem její nové role - vdané a počestné ženy. Stejně tak však může být vyjádřením vítězství cudnosti nad láskou, tedy symbolem nenaplněné lásky, jako prožíval Petrarca k Lauře a Ludovico Sforza k Cecilii.¹⁰⁰

Badatel Götz Pochat také propojuje ikonografický program obrazu *Dáma s hranostajem* do možné souvislosti s dobovým humanistickým vzděláním a z něj vyplívajícím zájmem o poezii. Tuto doměнку podporuje skutečnost, že majitelka obrazu Cecilia Gallerani se v poezii velmi dobře orientovala, sama byla básnířkou a mohla tak básnickým odkazů v portrétu porozumět a ocenit je.¹⁰¹ Götz Pochat ve svém článku odkazuje na milostnou poezii vycházející z tradice severoitalské a provencálské trobadorské lyriky.¹⁰² Ve starších básních se objevuje hranostaj ve spojení s bílou pletí dámy¹⁰³, později se hranostaj stává symbolem čistoty a ctnosti, jak ilustruje Pochat citací básně Pietra Bemba¹⁰⁴ a v básni Antonia Tebaldea se vyskytuje, jako ochránce ctnostných dam, který se neváhá obětovat, jen aby je uchránil.¹⁰⁵

J.C.Holmese v poznámce k článku A. Edith Hewett přichází s myšlenkou, že umístění hranostaje do dívčiny náruče je slovní hříčkou s jejím příjmením (Gallerani) založenou na řeckém pojmu γαλή [galí]označujícím v antických pramenech hranostaje či lasici.¹⁰⁶ Ostatně Leonardův zájem o slovní hříčky je patrný již v portrétu *Ginevry de Benci*.

Coming about, 2001, 33.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem, 35.

¹⁰⁰ Ibidem, 38.

¹⁰¹ Ibidem, 38.

¹⁰² Götz POCHAT: The Ermine – A Metaphor in Renaissance Poetry and a Portrait by Leonardo da Vinci, in: Kunst, Kultur, Ästhetik, 2009, 57.

¹⁰³ Trobador Cercamon: „her skin is beautiful and whiter than an ermine's“, citováno z POCHAT (pozn. 24), 58.

¹⁰⁴ POCHAT (pozn. 24), 58.

¹⁰⁵ Idem, 61.

¹⁰⁶ Poznámka J.C. Holmese k článku A. Edith HEWETT: A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 10, No. 47, 1907, 308-313.

Henryk D'Ochenkowski ve svém článku z roku 1919 poprvé uvádí hypotézu, že hranostaj v dívčině náručí se může vztahovat k jejímu milenci Ludovicu Sforzovi, držiteli Řádu hranostaje, který si pravděpodobně na základě dekorování tímto významným rytířským řádem zvolil hranostaje také za svůj osobní symbol.¹⁰⁷ Ve vztahu k rytířskému Řádu hranostaje se vyskytuje tato lasicovitá šelma také v dalším portrétu, kterému se v rámci této práce věnuji – podobizně Mladého rytíře v krajině od Vittore Carpaccia.

5.2 Vittore Carpaccio: *Portrét mladého rytíře v krajině*

Portrét mladého rytíře v krajině [29] se dnes nachází v muzeu Thyssen-Bornemisza v Madridu. Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza jej získal ze sbírek Vernon-Wentworth v Yorkshiru v roce 1919. Do této doby byl na základě nepravé signatury obraz připisován malíři Albrechtu Dürerovi¹⁰⁸, nicméně roku 1958 bylo dílo restaurováno a pod vrstvou nečistot byla v pravé dolní části plátna objevena starší signatura umístěna na tzv. *cartellinu* jednoznačně určující jak autorství, tak dataci: „VICTOR CARPATHIUS / FINXIT / M.D.X.“¹⁰⁹ [30]

Vittore Carpaccio patří společně s bratry Giovanni a Gentile Belliniovými k představitelům narativního malířství historií, proudu charakteristického pro benátské umění 15. století. Přesné datum Carpacciova narození není známo, nicméně na základě děl zpětně označených za Carpacciovy rané práce datované mezi roky 1480-1485 se lze domnívat, že podle dobových zvyklostí mohl svá první významější díla vytvořit kolem dvacátého roku svého života a doba jeho narození by se tak mohla pohybovat mezi roky 1460-1465.¹¹⁰ Vůbec první Carpacciovu dataci a signaturu: „*Opus Victoris Charpatio Veneti MCCCCLXXX*“ však najdeme až později na prvním obraze rozsáhlého cyklu vyprávějící legendu sv. Voršily objednaného Scuola di Sant'Orsola.¹¹¹

Převážná většina Carpacciových významných děl vznikla na zakázku tzv. *scuol*, což byly instituce organizované náboženskými bratrstvy a již od středověku hrály důležitou roli v dějinách Benátek a jejich společenském životě. *Scuoly* tvořily prostor pro sociální aktivitu nejrůznějších skupin benátského obyvatelstva a byly zasvěcena vždy určitému světcí.¹¹² Carpaccio pracoval na zakázkách pro Scuola di Sant'Orsola, Scuola di San Giorgi degli Schiavoni, Scuola degli Albanesi, Scuola di Santo Stefano a Scuola di San Giovanni

¹⁰⁷ Henryk D'OCHENKOWSKI: The Quartercentenary of Leonardo da Vinci I – The Lady with the Ermine: Composition by Leonardo da Vinci, in: Burlington Magazine 34, 1919, 186-194.

¹⁰⁸ http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/556, vyhledáno: 5.8.2016

¹⁰⁹ Cf. Helen COMSTOCK: Carpaccio Signature Discovered, in: Connoisseur, CXLLI, 1958, 64.

¹¹⁰ Jan LAUTS: Carpaccio. Paintings and drawings, Londýn, 1962, 8.

¹¹¹ LAUTS (pozn. 119), 9.

¹¹² Ibidem, 17.

Evangelista. Je však třeba zmínit, že se Carpaccio podílel i na jiných významných objednávkách, jako byly například malby pro Dóžecí palác. Značná část díla tohoto benátského malíře je věnovaná náboženským námětům, jak může napovědět povaha zadavatelů, ale objevují se také historické výjevy, mytologie a výjimečně také světské portréty.

Carpacciova tvorba je výrazně ovlivněná dílem Giovanni Belliniho, který byl dominantní osobností dobové benátské malby a udával její tón. Především tvorba z počátku Carpacciovy malířské kariéry vykazuje značnou podobnost s Belliniho způsobem práce. Tento fakt přivádí německého badatele Jana Lautse k domněnce, že Carpaccio patřil v 80. letech 15. století do úzkého okruhu Belliniho dílenských pracovníků a asistoval při výzdobě Dóžecího paláce.¹¹³ Vzor Belliniho je patrný i v 90. letech, kdy Carpaccio pracuje na zakázce pro Scuola di Sant'Orsola a buduje svůj vlastní osobitý styl. Pro tuto *scuolu* vytvořil osm obrazů vyprávějících legendu sv. Voršily, jsou jimi: *Příjezd anglického vyslance*, *Odjezd vyslance*, *Návrat vyslance na anglický dvůr*, *Setkání snoubenců a odjezd poutníků*, *Sen sv. Voršily*, *Setkání poutníků s papežem*, *Příjezd poutníků do Kolína*, *umučení poutníků a pohřeb sv. Voršily*, *Apoteóza sv. Voršily*.¹¹⁴ Ve stejné době jako pracoval na výjevech ze života sv. Voršily přijal a realizoval také objednávku od Scuola di San Giovanni Evangelista na obraz *Léčení posedlých*, který měl být zařazen do cyklu *Zázraků sv. Kříže* vytvářeného malířem Gentile Bellinim.¹¹⁵ V díle *Sacra Conversazione* dokonce Carpaccio formuluje specificky benátský typ vyobrazení tohoto tématu, v němž zároveň naznačuje možnosti formálního rozpracování, které byly později rozvinuty malíři 16. století Palmou de Vecchio, Bonifaziem Veronese i Tizianem.¹¹⁶ Na zakázku Scuola di San Giorgi degli Schiavoni maluje cyklus sedmi scén ze života světců sv. Jeronýma, sv. Jiřího a sv. Tryphona a doplňuje je obrazy *Krista na hoře Olivetské* a *Povolání sv. Matouše*, které nebyly přímo součástí hlavního programu. Tento soubor společně s obrazy legendy sv. Voršily tvoří nejdůležitější doklad Carpacciovy tvorby.¹¹⁷ První dekáda 16. století je v Benátkách obdobím změn, neboť malíři Giorgione a mladý Tizian přispívají dobové malířské tvorby novou vizualitou, již charakterizuje velkorysejší zacházení s uměleckými prostředky. Za první dílo tohoto nového stylu jsou považovány fresky ve Fondaco dei Tadeschi od Giorgiona. Tento nový směr ovlivnil také tvorbu Vittore Carpaccia a v dílech z tohoto období si můžeme povšimnout velkorysejší modelace forem i sytější barevnosti.¹¹⁸ V poslední etapě své tvůrčího života se, až na výjimky jako je například obraz *Lev sv. Marka* z roku 1513, již

¹¹³ Ibidem, 14.

¹¹⁴ Ibidem, 18-23.

¹¹⁵ Ibidem, 27.

¹¹⁶ Ibidem, 30.

¹¹⁷ Ibidem, 31.

¹¹⁸ Ibidem, 34.

Carpacciovi nedaří dosáhnout takové působivosti, jako se mu dařilo v předchozích letech. Do tohoto období spadá například cyklus scén ze života sv. Štěpána vytvořený na zakázku Scuola di San Stefano.¹¹⁹ V Carpacciově tvorbě se malou měrou vyskytují také portréty, na něž se tato práce zaměřuje a proto je zde nutné několik z nich zmínit. Je jimu například proslulá a obdivovaná *Podobizna benátských dam*, *Portrét básničky Girolamy Corsi Rames* a především *Portrét mladého rytíře v krajině* namalovaný v roce 1510.

Ústředním motivem naposled zmíněné podobizny je mladý rytíř v černém lesklém brnění, bez ostruh a přilby, stojící v krajině s vodní plochou a siluetami města v pozadí. Za rytířovými záda projíždí na koni jezdec s ve žlutočerném oděvu se šachovnicovým vzorem, ale s rytířem v popředí nevstupuje do nejmenší interakce. Rytíř stojí klidně, jeho pohled směřuje mimo obraz, obě ruce má přiložené na svém meči a jeho čepel pomalu vytahuje z pochvy. V krajině obklopující postavy jsou rozmístěna nejružnější zvířata¹²⁰ a rostliny, které však nejsou pouhou stafáží. Společně vytvářejí systém asociací, který může vést k pochopení obrazu a případnému určení identity portrétované osoby.¹²¹ Hranostaj znázorněný po rytířově levici společně s mottem „*malo mori quam foedari*“^[31] je samozřejmě součástí této koncepce a je jedním z klíčů k pochopení díla. Na základě rozpoznání symbolů rozmístěných v krajině se ustanovily tři teorie zkoumající identitu portrétovaného.

Rona Goffen ve svém článku uvádí, že podle některých badatelů je portrétovaným rytířem Francesco Maria della Rovere, příslušník urbinského dvora.¹²² Indicií pro tuto doměнку je černožlutá barevnost oděvu jezdce ve středním plánu, neboť právě černá a žlutá byly heraldickými tinkturami dvora v Urbinu. Francesco Maria della Rovere byl synovcem a později adoptovaným synem a následovníkem Guidobalda, syna vévody urbinského proslulého Federiga da Montefeltro. Zmíněný Francesco se narodil 25. března v den oslav Zvěstování Panně Marii. O dni narození by podle badatelů mohly poskytnout reference květiny umístěné v popředí obrazu – lilie a iris, které bývají spojovány s Madonou a Zvěstováním. V roce 1510, do kterého je obraz datován, bylo Francescovi dvacet let, což by přibližně mohlo odpovídat stáří rytíře. Tato teorie nabízí interpretace také dalších symbolů, které by mohly podpořit doměнку, že mladý rytíř je Francesco Maria della Rovere. Například vyobrazení dubu na obraze může být slovní hříčkou na motivy Francescova rodového jména Rovere, které v

¹¹⁹ Ibidem, 40.

¹²⁰ Tématu zvířat v Carpacciových obrazech se věnuje Albert COOK: *Carpaccio's Animals*, in: *The Centennial Review*, 27, 4, East Lansing, 1983, 224-243.

¹²¹ Umístění souboru nejružnějších předmětů v prostředí obrazu nesoucích symbolickou hodnotu a dotvářejících význam jednotlivých děl je charakteristickým prvkem Carpacciovy tvorby, jak uvádí LAUTS (pozn.119), 13.

¹²² GOFFEN Rona: *Carpaccio's Portrait of a Young Knight, identity and meaning*, in: *Arte veneta*, 1984, 37

italském překladu znamená dub.¹²³ Také hranostaj umístěný společně s výše zmíněným mottem by mohl odkazovat na rodovou linii Francesca, neboť hranostaj byl osobním emblémem jeho děda - Federiga da Montefeltro, který byl držitelem Řádu hranostaje.¹²⁴ Nicméně vyobrazený hranostaj by mohl být také reprezentací vlastní touhy Federica Maria della Rovere dostat rytířským ctí. ¹²⁵

První teorie dospívající k závěru, že rytíř v krajině je Francesco Maria della Rovere však dostává podle Rony Goffen trhliny, pokud srovnáme podobu mladého rytíře na Carpacciově obraze s dalšími portréty, na kterých je Francesco zachycen. Příkladem může být malba zachycující ceremoniál, kdy Papež Julius II. předává velitelskou hůl svému synovci Franciscovi nebo *Portrét Francesca della Rovere* vytvořený Tizianem v roce 1538 [32]. Na obou obrazech vidíme muže s tmavými vlasy, tmavýma očima a ostrými rysy a v případě Tizianova obrazu také s tmavým plnovousem. Vidíme tedy muže zcela odlišné podoby, než je mladý plavovlasý šlechtic jemných rysů na Carpacciově obraze. Také z hlediska charakteru těžko může jít o stejnou osobu. Baldassarre Castiglione, autor spisu *Il libro del Cortegiano*, který sestavil během svého pobytu na urbinském dvoře, popisuje Francesca Mariu della Rovere, jako muže, který v každém svém pohybu dává na odiv sílu svého ducha a živoucí energii. Ve skutečnosti byl Francesco spíše násilné povahy, v sedmnácti letech zabil milence své ovdovělé sestry a o několik let později také Cardinala Alidosiho, který jej urazil. Na základě těchto událostí Francescoův strýc, zmiňovaný papež Julius II. zbavil mladého vévodu jeho privilegií i titulu.¹²⁶ Těžko si představit, že temeperamentní Francesco by mohl mít cokoli společného se zasněným světlavým rytířem na Carpacciově obraze. Chybí zde také zcela insignie, které by jistě Francesco, jakožto objednavatel, chtěl do svého portréту zahrnout, především velitelskou hůl, související jak s jeho mocí, tak oddaností svému strýci papeži Juliu II.¹²⁷

Teorie, kterou Rona Goffen nabízí, je založena na předpokladu, že jde o posmrtný portrét jiného člena urbinského dvora - Antonia, nemanželského syna Federiga da Montefeltro, který jej však přijal za svého a přivedl jej ke dvoru. Antonio stejně jako jako Federigo a Francesco Maria della Rovere byl mužem zbraně. Kronikář dvora Federiga Montefeltra Pierantonio

¹²³ GOFFEN (pozn. 131).

¹²⁴ Poprvé hranostaje na obraze *Portrét mladého rytíře v krajině* uvedla ve spojitosti s Řádem hranostaje Helene Comstock v roce 1958, COMSTOCK (pozn. 118).

¹²⁵ GOFFEN (pozn. 131).

¹²⁶ Ibidem, 38 – 40.

¹²⁷ Ibidem, 40.

Paltroni popisuje Antonia, jako inteligentního mladého muže, oddaného svému pánu a ochotného vše obětovat boji.¹²⁸

Rona Goffen svou teorii staví na faktu, že portrét *Mladého rytíře v krajině* je prvním známým portrétem celé postavy v italském umění. V první polovině 15. století byly malovány portréty zaměřující se pouze na tvář, případě busty. Tato tradice zobrazování vycházela z dřívějších mincovní a medailérské tradice. Statičnost pozice byla spojována se stabilitou, trváním a nepřetržitou existencí portrétované osoby. Zachycení individuality a její učinění nesmrtelným je jedním ze základních důvodem pro vytváření portrétů, to lze ilustrovat poznámkou Leona Battisty Albertiho, který ve svém díle z roku 1435 uvádí, že portrét nepřítomného učiní přítomným a mrtvého živým.¹²⁹ Později do portrétní tvorby začínají pronikat inovace v podobě tříčtvrtečního zobrazení postavy, čelního pohledu namísto zobrazení z profilu, který umožňuje navázání kontaktu s divákem i vyjádření charakteru portrétované osoby. Celofigurální portréty byly v italském prostředí neobvyklé a pokud byly v 15. nebo raném 16. století přeci jen malovány, šlo spíše o sedící postavy nebo o skupinové historické kompozice. Můžeme uvést jen málo příkladů celofigurálního portrétu raného 16. století. Kromě Carpacciova *Portrétu mladého rytíře v krajině*, je to *Podobizna muže* z roku 1526 namalovaná Morettem da Brescia a Tizianův *Portrét Karla V.* z roku 1533. Rona Goffen Carpacciovu pohnutku vertikální orientace celé postavy propojuje se sochařskou tradicí posmrtných pomníků, v němž zpodobnění celé figury bylo zcela běžné. Příkladem může být *Pomník Jacopa Marcella* od Pietra Lombarda z roku 1484. Generál je zde zpodoběn jako vítěz nad smrtí, stejně jako vítěz nad svými nepřáteli během života. Skutečnost, že postava stojí a neleží, jak bylo běžné, odkazuje k triumfu nad smrtí a vzkříšení. V té době vznikala saamozřejmě řada dalších posmrtných malířských portrétů, ale v tradičních malířských intencích, tedy rozbrazení portrétovaného od výše ramen nebo zobrazení tříčtvrteční figury.¹³⁰

Rona Goffen tedy *Portrét mladého rytíře v krajině* označuje za pietní portrét, oslavující portrétovaného a doufající ve spasení jeho duše. Důkazy pro svou teorii také hledá v interpretaci symboliky četných rostlin a zvířat obklopující mladého rytíře v krajině. Kostec a lilie zobrazené v popředí nejbližší mladému rytíři, napovídají svou barevností. Fialová barva kosatce byla spojovaná s melancholií a zármutkem, zatímco bílá barva lilie s čistotou a božstvím. K lilii se však váže ještě další interpretační perspektiva. Kořeny lilie byly totiž využívány medicínsky při léčení ran a modřin, což by také mohlo být relevantním aspektem při

¹²⁸ Pierantoni PALTRONI: *Commentari della vita et gesti dell' Illustrissimo Federico Duca d' Urbino*, ed. W. TOMMASOLI, Urbino, 1966, 255.

¹²⁹ Leon Battista ALBERTI: *On Painting and On Sculpture, The latin Texts of „De Pictura“ and „De Statua“*, ed. Cecil GRAYSON, Londýn, 1972, II.kniha, 60-61.

¹³⁰ GOFFEN (pozn.131), 42.

interpretování portrétu muže – vojáka.. Zároveň však tyto kořeny byly účinné při léčbě edémy, onemocnění, které bylo Antoniovi da Montefeltro osudné. Žáby v Carpacciově obraze mohou odkazovat k naději na vzkříšení. V renesančních emblematických spisech byla žába vyobrazována společně s legendou *Resurrectio carnis*.¹³¹ Také králíci byli spojováni s plodností a regenerací. Páv na přilbě jezdce může být interpretován jako symbol nesmrtelnosti a triumfu nad smrtí a jelen stojící na břehu vodní plochy, může odkazovat zas na spasené duše na břehu řeky v Ráji. Ptáci soupeřící na obloze – sokol a volavka, byli v emblematické literatuře zobrazováni s mottem: „*Exitus in Dubio est*“.¹³² A také pes po rytířově pravici, je věrným průvodcem svého pána, jak byl obvykle zobrazován na posmrtných památnících. Role hranostaje v tomto případě pravděpodobně odkazuje k výše zmíněnému Řádu hranostaje, založenému v Neapoli roku 1464 králem Ferdinandem I. Federigo Montefeltro byl nositelem tohoto řádu od roku 1474 a právě jeho starší syn Antonio jej doprovázel do Neapole k této ceremonii. Po obřadu udělování Řádu hranostaje byl Antonio povolán před krále a pasován na rytíře, u této příležitosti obdržel meč a náhrdelník. Hranostaj může tedy v tomto případě poukazovat na přítomnosti Antonia u této významné události.¹³³ Opadávající dub na obraze může sice odkazovat na rod Rovere, jak uvádí první teorie zkoumající totožnost portrétovaného, ale v druhé teorii formulované Ronou Goffen může dub ztrátou listů ilustrovat ztrátu dvora Francesca Rovere, kde žila vdova po Antoniovi da Montefeltro Emilia Pia.

Třetí z teorií zabývající se identitou portrétovaného rytíře zakládá Helmut Nickel na interpretaci prvků obrazu, které v prvních dvou zmíněných teoriích byl opomíjeny. Těmito prvky je rytířova zbroj a město v pozadí. Po důkladném zkoumání Nickel město identifikuje s Ragusou, dnešním Dubrovníkem, na základě podobnosti s modelem města, který drží socha *Sv. Blažeje* umístěná v katedrále sv. Blažeje v Dubrovníku.¹³⁴ Jediným zásadním rozdílem, který Nickel mezi zobrazeními města shledává, je absence sloupu s praporem na modelu města v katedrále. Tento sloup se nachází na náměstí Luža před katedrálou a je zdoben sochou *Rolanda*, ochránce města.¹³⁵ V souvislosti s postavou Rolanda Helmut Nickel také upozorňuje na Rolandův původ a hranostaje přítomného na obraze, dává do souvislosti s Řádem hranostaje, který byl založen v roce 1361 králem Janem IV. Bretaňským. Otázkou však stále zůstává, kdo byl portrétovaným mužem, zpodobněným v roli Rolanda. Nickel podle

¹³¹ Ibidem, 44.

¹³² KONEČNÝ Lubomír: Nouveaux regards sur Le jeune chevalier de Vittore Carpaccio, *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21, 1990, 111-124.

¹³³ Ibidem, 45.

¹³⁴ Helmut NICKEL: Carpaccio's "Young Knight in a Landscape": Christian Champion and Guardian of Liberty, in: *Metropolitan Museum Journal*, 18, 1983, 91.

¹³⁵ NICKEL(pozn. 143), 92-93.

fyzionomie rytíře na obraze, zasazuje původ modelu do střední či východní Evropy a na základě *Portréty Ludvíka Jagellonského v dětském věku* [33] od malíře Bernharda Strigela z roku 1515 uvažuje nad podobností rytíře právě s tímto panovníkem. Pokud přijmeme tuto možnost, musí také nutně dojít k posunu datace obrazu do doby kolem roku 1520.¹³⁶

¹³⁶ Ibidem, 94.

6. Závěr

Spojení mezi lidmi a zvířaty je založeno na symbolickém vztahu fyzické i psychické podobnosti, ale zvířatům je zároveň připisována síla a schopnosti, které jsou pro člověka neuchopitelné a magické. Touto současnou blízkostí i vzdáleností zprostředkovávají člověku kontakt se společným původem, jsou mu podvědomým morálním i spirituálním předobrazem a úplně prvním symbolem. Od počátku byla symbolika zvířat byla formována na základě pozorování přirozeného chování zvířat, ovlivněného však magickými představami o světě.

Tyto poznatky jsou poprvé popsány ve starověkých rukopisech, dále jsou přenášeny, středověkými bestiáři, biblickými texty i legendami a v následujících stoletích se stále rozvíjejí a stává se spletitější.

V období renesance se symbolické představy o zvířatech konfrontují se zájmem o vědecké poznání světa. Zvířecí symbolika byla převzata dále obohacována a využívána jako předloha náboženských i světských obrazů, tisků i knižních ilustrací. V žánru portrétního malířství, který v období renesance vzniká, se formuje nový prostor pro interakci člověka a zvířete. Obvykle zde zvíře figuruje v roli společníka svého pána nebo v roli symbolu, prostřednictvím kterého portrétovaný komunikuje o své osobě. Zvířata bývají do portrétní kompozice komponována v rozličných podobách, ať už jako živá, jako kožešina zdobící oděv, jako šperk, amulet, odznak, jsou osobním emblémem i erbem. Do prostředí portrétní kompozice byla zvaná zvířata jak běžně se vyskytující v evropském prostředí, tak zvířata exotická, přičemž některá se těší větší a jiná menší oblibě. Jedním z příkladů zvířete, které se vyskytuje v menší míře je lasice hranostaj. Stejně jako symbolika ostatních živočichů je také význam hranostaje ambivalentní a váží se k němu jak špatné vlastnosti tak ty dobré, které v tomto případě převažují. Hranostaj bývá v umění interpretován převážně třemi způsoby: hranostaj jako symbol neposkvrněného početí, hranostaj jakožto symbol čistoty (také ve smyslu morální bezúhonnosti či cudnosti) i jako symbol rytířských ctností. Poslední dva ze jmenovaných významů hranostaje byly rozpoznány ve dvou mistrovských dílech období renesance, obraze *Dáma s hranostajem* Leonarda da Vinciho a *Portrétu mladého rytíře v krajině* Vittore Carpaccia, sehrály důležitou roli v interpretaci těchto uměleckých děl a napomohly identifikování totožnosti zobrazených postav.

Seznam použité literatury

Literatura:

- ANDĚRA Miloš, GEISLER Jiří : Savci České republiky: popis, rozšíření, ekologie, ochrana, Praha, 180-181.
- BERGER John: O pohledu, Praha, 2009.
- BOEHRER Bruce: A Cultural History of Animals in the Renaissance, Oxford, 2007
- BUBEN Milan: Encyklopedie heraldiky, Praha, 1994.
- BURKE Peter: Italská renesance: kultura a společnost v Itálii, Praha, 1996
- CAMPBELL Lorne: Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, Yale University Press, 1990
- COHEN Simona: Animals as Disguised Symbol in Renaissance art, Boston, 2008
- CURLEY Michael J.: Physiologus, The Chicago University Press, 2009
- DITTRICH Sigrid, DITTRICH Lothar: Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts, Petersberg, 2005
- HENKEL Arthur: Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1996
- KONEČNÝ Lubomír: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematicky, Praha, 2002
- LAUTS Jan: Carpaccio. Paintings and drawings, Londýn, 1962.
- TOMAN Rolf : Umění italské renesance, Praha, 1996
- ZÖLLNER Frank: Leonardo da Vinci. 1452-1519. Malířské a kreslířské dílo, Praha, 2005

Periodika:

- GOFFEN Rona: Carpaccio's Portrait of a Young Knight, identity and meaning, in: Arte veneta, 1984, 37 – 48.
KONEČNÝ Lubomír: Nouveaux regards sur Le jeune chevalier de Vittore Carpaccio, Artibus et Historiae, Vol. 11, No. 21, 1990, 111-124.
- NICKEL Helmut: Carpaccio's "Young Knight in a Landscape": Christian Champion and Guardian of Liberty, in: Metropolitan Museum Journal, 18, 1983, 85-96
- POCHAT Götz: The Ermine – A Metaphor in Renaissance Poetry and a Portrait by

Leonardo da Vinci, in: Kunst, Kultur, Ästhetik, 2009, 57

- SHELL Janice, SIRONI Grazioso: Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine, in: Artibus et historiae, 13, 1992
- ŠEDINOVÁ Hana: Rejsek nebo hranostaj? Nový význam Aristotelova termínu *mygalé* ve středověku, in: Listy filologické CXXXVIII, 2015, 1-2, 119-146.
- WREN CHRISTIAN Kathleen: Petrarch's Triumph of Chastity in Leonardo's Lady with an Ermine, in: Coming about, 2001,

Seznam vyobrazení

1. **Rowland Lockey**, podle malby Hanse Holbeina ml. z roku 1528: Portrét rodiny sira Thomase Mora, 1593, 227 x 330 cm, National Portrait Gallery, Londýn, in: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01734/Sir-Thomas-More-his-father-his-household-and-his-descendants>, vyhledáno 5. 6. 2016
2. **Lorenzo Lotto**: Podobizna zlatníka, 1530, 52 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, in: http://www.wga.hu/html_m/l/lotto/4/13goldsm.html, vyhledáno 21. 5. 2016
3. **Lorenzo Lotto**: Portrét snoubenců Marsilia Cassottiho s nevěstou Faustinou, 1523, 71 x 84 cm, Museo del Prado, Madrid, reprodukce z: CAMPBELL 1990, 210, obr. 229
4. **Justus z Gentu**: Podobizna sedícího papeže Sixta IV., kolem roku 1470, 116 x 56.4 cm, Musée du Louvre, Paříž, in: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25745, vyhledáno 5.6. 2016
5. **Jan van Eyck**: Svatba Arnolfiniů, 1434, 81.8 x 59.7 cm, National Gallery, Londýn, in: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/15arnolf/index.html, vyhledáno 5.6. 2016
6. **Dřevořez cikády a lva z Libellus de natura animalium**, 1508, in: <https://www.fulltable.com/vts/b/bestiary/63.jpg>, vyhledáno 10.4. 2016
8. **Ridolfo Girlandaio**: Podobizna ženy s králíkem, 1508, 57.5 x 44.6 cm, in: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/334>, vyhledáno: 5.6. 2016
9. **Hans Holbein mladší**: Podobizna mladé ženy s veverkou a špačkem, 1526-1528, 56 x 38.8 cm, National Gallery, Londýn, in: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-a-lady-with-a-squirrel-and-a-starling-anne-lovell>, vyhledáno: 5.6. 2016
10. **Lorenzo Lotto**: Gentleman ve studovně, 1530, 98 x 111 cm, Gallerie dell'Accademia, Benátky, in: http://www.wga.hu/html_m/l/lotto/4/14gentl.html, vyhledáno 10. 4. 2016
11. **Hans Mielich**: Podobizna Ladislause von Fraunberg, 1557, 214 x 113 cm, Liechtenstein Museum, Vídeň, in: http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=87294&oid=W-1472004121953420144, vyhledáno: 5. 6. 2016
12. **Agnolo Bronzino**: Podobizna Giovanni Medici v dětském věku, 1544 -1545, 58 x 45.6 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie, in: <https://www.virtualuffizi.com/giovanni-de'-medici-as-a-child.html>, vyhledáno 5. 6. 2016
13. **Sofonisba Anguissola**: Podobizna mladé patricijky, 1580 – 1600, Národní galerie, Lvov, in: <http://svitppt.com.ua/angliyska-mova/lviv-national-art-gallery-.html>, vyhledáno: 5. 6. 2016
14. **Giovanni Battista Moroni**: Podobizna Antonia Navagero, 1565, 115 x 90 cm, Pinacoteca di Brera, Miláno, in: http://www.wga.hu/html_m/m/moroni/navagero.html, vyhledáno: 7. 8. 2016

15. **Tizian:** Podobizna Isabelly d'Este, 1534-1536, 102 x 64 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, in: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/isabella_d_este, vyhledáno: 7. 8. 2016
16. **Lorenzo Lotto:** Muž se zlatou tlapou, 1527, 96 x 70 cm, Kunsthistorisches museum, Vídeň, in: http://www.wga.hu/html_m/l/lotto/4/06manpa.html, vyhledáno 7. 5. 2016
17. **Rogier van der Wayden:** Podobizna Antonína Burgundského, 1449, 39 x 28.5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel, reprodukce z: CAMPBELL 1990, 232, obr. 250
18. **Jan Gossaert:** podobizna muže, 1520 – 1526, 56 x 42.5 cm, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz, Berlín, reprodukce z: CAMPBELL 1990, 232, obr. 250
19. **neznámý autor:** podobizna sira Christophera Hattona, 1590, 78.7 x 63.5 cm, National Portrait Gallery, Londýn, in: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02992/Sir-Christopher-Hatton>, vyhledáno 7. 5. 2016
20. **Hermann tom Ring:** podobizna Johannese Münstermanna, 1547, 67 x 47 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, reprodukce z: CAMPBELL 1990, 224, obr. 245
21. **Vitale da Bologna:** *Madonna dell'Umiltà*, 1353, 41 x 24 cm, Museo Poldi Pezzoli, Miláno, in: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-411-464-view-international-gothic-profile-da-bologna-vitale.html>, vyhledáno: 7. 8. 2016
22. **Hranostaj ve znaku Anny Bretaňské,** in: <http://passionchateau.fr/lhermine-danne-de-bretagne/>, vyhledáno 2. 8. 2016
23. **Francesco Pasellino:** Triumf Lásky, Cudnosti a Smrti, 1450, 45.4 x 157.4 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, in: <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=genre:3012>, vyhledáno, 2. 8. 2016
24. **hranostaj zobrazený s mottem "CAUTIUS UT PUGNET "**, Joachim CAMERARIUS: *Symbola et emblemata*, Moguntia, 1668, Centuria secunda, LXXIX, 158
25. **hranostaj zobrazený s mottem "MALO MORI QUAM FOEDARI "** Joachim CAMERARIUS: *Symbola et emblemata*, Moguntia, 1668, Centuria secunda, LXXXI, 162
26. **Leonardo da Vinci:** Dáma s hranostajem, 1483-1490, 54 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracow , in: http://www.wga.hu/html_m/l/leonardo/02/4ermine.html, vyhledáno 8.8. 2016
27. **Leonardo da Vinci:** Dáma s hranostajem, detail obrazu, 1483-1490, 54 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracow , in: http://www.wga.hu/html_m/l/leonardo/02/4ermine.html, vyhledáno 8.8. 2016
28. **Leonardo da Vinci:** La belle ferronière, 1493, 62 x 44 cm, Musée du Louvre, Paříž, in: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/leonardo/03/2ferroni.html>, vyhledáno 8. 8. 2016

29. **Vittore Carpaccio**: Portrét mladého rytíře v krajině, 1510/1520, 218 x 152 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, in: http://www.wga.hu/html_m/c/carpacci/5/03knight.html, vyhledáno 1. 8. 2016

30. **Vittore Carpaccio**: Portrét mladého rytíře v krajině, detail obrazu, 1510/1520, 218 x 152 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, in: http://www.wga.hu/html_m/c/carpacci/5/03knight.html, vyhledáno 1. 8. 2016

31. **Vittore Carpaccio**: Portrét mladého rytíře v krajině, detail obrazu, 1510/1520, 218 x 152 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, in: http://www.wga.hu/html_m/c/carpacci/5/03knight.html, vyhledáno 1. 8. 2016

32. **Tizian**: Portrét Francesca Maria della Rovere, 1536-38, 114 x 103 cm Galleria degli Uffizi, Florencie, in: http://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/10/3/2rovere1.html, vyhledáno 1. 8. 2016

33. **Bernhard Strigel**: Portrét Ludvíka Jagellonského v dětském věku, 1515, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, in: <http://www.habsburger.net/de/medien/bernhard-strigel-konig-ludwig-ii-von-ungarn-als-knabe-nach-1515>, vyhledáno 1. 8. 2016